

LA VUELTA DE LOS DÍAS

Althusser: el traspaso del stalinismo

Phillippe Sollers

En el momento en que les hablo, desconozco lo que ha escrito Althusser acerca de sí mismo. Dudo que haya podido analizar la causa de lo que le sucedió, ya que me parece evidente que estuvo, no encuentro otra palabra, orillado al acto que cometió. Es grotesco ver cómo esta aventura de Althusser fue subtratada senil y temblorosamente por Jean Guilton, autor de un libro sobre Dios y la ciencia que le hubiera sacado cargas al Althusser de la plena conciencia. Este regreso a Dios que siguió, como por casualidad, un acto que sólo podía ser descifrado en sus componentes sociales e históricas, es una burla policia de esas que tanto aprecia la historia. Recibí, hace dos días, el libro sorprendente de Françoise Verny, que se llama *Dios existe, siempre lo he traicionado*; un libro divertido sobre la búsqueda de Dios, algo inesperada en esta comarca editorial. Tuve así la oportunidad de mandarle unas líneas para decirle que se tranquilizara: si Dios no existe, es difícil traicionarlo.

Lo que no se dirá, pero fui probablemente el único que lo escribió, en *Femmes*, es cómo todo esto se jugó durante esos extravagantes años setentas, cuando algunas abyecciones concomitantes acabaron por solidificarse alrededor de ciertos individuos: la abyección fascista-nazi, la abyección burguesa y finalmente, la abyección staliniana. Althusser y la abyección staliniana: ésta debería ser la preocupación de los comentaristas.

Cargar con esta abyección, pensar que uno se curará de ella, padecerla cada vez más fuertemente, recurrir, para librarse de ella, al exorcismo totalmente destructor de la más dura psiquiatría (bajo la especie de los electrochoques), aceptada, combinada con un psicoanálisis que no logra contrarrestarla, este procedimiento tras bambalinas al que se somete al teórico de un "juicio de la historia sin sujeto", el delirio que se desencadena entre Lacan y Althusser —digo bien: delirio, recíproco—, todo esto al mismo tiempo que la descomposición letal no sólo del partido comunista sino también de todo lo que concurrió a su existencia y que, a veces, está muy lejos de aparecer como tal (por ejemplo, no era evidente que el señor Robert Maxwell, agente de la KGB, que acabó saltando por la borda de su yate, fuera enterrado por todas las autoridades políticas y religiosas reunidas en el monte de los Olivos, como si Al Capone hubiese logrado ser enterrado en el mero Vaticano, para sorpresa quizá de algunos...), y de repente encontramos a un Althusser en esta posición crítico-asesina... Es algo totalmente nuevo. Hasta ahora, nunca un filósofo había ido tan lejos en la demostración de los fundamentos de la metafísica que, obsérvese bien, toma cuerpo en la exclusión radical del ser—mujer.

Pocos pensadores advirtieron que, en el asunto del parricidio de Platón hacia Parménides, la revelación de Parménides está precedida por una considerable

influencia de figuras femeninas, lo cual debía ser sancionado por Platón de la manera que se conoce. Hay muchas mujeres en Parménides, antes de que se llegue a saber que el ser es, a diferencia del no-ser que no es. Es una revelación provocada por las mujeres.

Althusser intentó deshacerse de la metafísica, que conocía lo suficiente para saber que impregnaba hasta el menor resquicio del marxismo. Lo intentó por la vía del psicoanálisis y de la psiquiatría y, al darse cuenta de que todo seguía igual, que estaba vigilado día y noche por los policías de la metafísica (porque es una corporación), no encontró otra solución que suprimir al pobre ser humano femenino que vivía a su lado y del que se supo, después de su muerte, y como por casualidad, que era judía... Cosa que todo el mundo decidió ignorar.

Para que alguien —relean a Dostoievski— se encuentre reducido a la situación extrema de no poder hacerse escuchar sino matando a su mujer, y tomando en cuenta todo el aparato intelectual que lo rodea, esto es muy grave... Un considerable malestar se apoderó de la *intelligentsia* que, en mayor o menor grado, se sintió culpable de este crimen, hasta diría correalizadora de esta peripecia del diablo (y dejó la palabra sin comillas, en el sentido transfreudiano). Al sentirse correalizadora y culpable de este asunto, la susodicha comunidad intelectual se puso a hacer inmediatamente su trabajo de disimulación, de archivación, de negación, de denegación, de superposición, y esto es lo que me parece sumamente interesante analizar. Ya no es la carta robada, ya no es el sobre regresado, es el hoyo negro de donde sale Dios, la ciencia, la palabrería lacanoide y la normalización socialista. De la misma manera que, de este sombrero, había salido Marchais trabajando en Messerschmidt, el complot de las batas blancas, el mariscal Pétain, entre muchos otros.

Conocí bien a Althusser. Era un hombre —hay que insistir dos segundos en esto— guapo. Un hombre bien parecido, un hombre bien parecido que pensaba.

La ley quiere: sé guapo y no pienses, o bien: piensa y no seas guapo. Kundera me confesó hace poco que le había sorprendido leer en un artículo que escribí sobre Flaubert que este hombre medía un metro ochenta y tres. El dato le sorprendió; nunca se piensa, me dijo, en este Flaubert tan alto y guapo cuando cogía a una bailarina en Egipto... Siempre se le imagina de baja estatura, achaparrado, enanizado, una especie de Sartre. Entonces, era alto y guapo el legionario Althusser... Por lo demás, escribía muy bien. Era alguien muy dotado para la escritura, para el estilo y para la precisión en el pensamiento. Sin su problema metafísico (por consiguiente, de mujeres), las cosas hubieran sido otras, pero ¡qué medio! el filosofismo, los colegas... Para Platón, vean a Derrida; si les interesa Marx, vengan a verme; si les preocupa saber si se puede poner a Heidegger y a Freud en el mismo saco, pasen a ver a Lacan; si se puede nietzscheizar sin salirse del positivismo, pasen a ver a Foucault; sin hablar de las diversas epopeyas con sus cadáveres en los closets; en pocas palabras, ¡qué vals de espectros! Pero Althusser quería ver claro en todo esto que le parecía muy confuso. Era spinozista... sin la alegría. Todo el tiempo hablaba de Spinoza y yo intentaba mostrarle que, sin la beatitud que automáticamente se desprende de la frecuentación de Spinoza, más valía hablar de otra cosa, salir a la calle, ir a divertirse. No, él era un spinozista sombrío, es decir una contradicción en los términos. O bien no hablaba nada, lo que volvía las comidas angustiosas, y sólo recitaba para sí mismo poemas para pasar el tiempo, o bien hablaba atropelladamente, con gran agitación, conforme a los síntomas de la gran enfermedad de la época: la maniacodepresión. En repetidas ocasiones paseamos días enteros y me animaba una sola obsesión que consistía, ingenua y racionalmente, en hacerle renunciar a los electrochoques. Le demostraba su inutilidad, la brutalidad sacrificial que él, no obstante, parecía desear. Así fue como un día le escribí una larga carta al respecto —entre paréntesis: Antonin Artaud— para intentar apartarlo de este masoquismo originario, alimentado por la abyección staliniana que encuentra allí sus gozos más refinados (se necesita haber frecuentado a los stalinistas para saber hasta qué punto pueden gozar de lo que se supone que es el deseo de sacrificio).

A esta larga carta-balance, recibí a modo de respuesta una llamada telefónica de la futura víctima, esta mujer bajita y seca, enérgica y educada en la gran tradición del sacrificio inútil, quien perentoriamente me advirtió que no transmitiría mi carta a Louis, porque la juzgaba perturbadora, intempestiva. Porque había eso también: se abría el correo del esposo... y, además, el gesto no se ocultaba... No voy a negar que, bajo el trance de una pasión, cualquiera puede llegar a escarbar los papeles de su vecino o de su vecina, pero, por lo general, nadie se vanagloria de ello. Esto refleja el grado de miseria en que habrá vivido esa gente. Yo le decía a Althusser: cambia de departamento, ¿por qué te quedas allí, en el 45 de la calle Ulm, bajo los reflectores (sobre todo que después del 68, lo habían molestado un poco?); cambia de barrio, atraviesa la calle, *on the sunny side of the street*... — No, imposible. — ¿Por qué? ¿Quién dijo? ¿La policía que lo vigila de día y de noche? ¿Les prohibieron mudarse? ¿Quién, pues, los obliga a quedarse en este lugar donde los espera la muerte? Acaso se necesita ser rigurosamente metafísico bajo el sello de esta triple abyección que citaba al principio y que, por lo demás, hoy se ha metamorfoseado. La abyección fascista-nazi sigue, la abyección burguesa es más vigente que nunca, pero la abyección staliniana, Dios mío, se ha reciclado. ¿Por qué no en Dios, después de todo? Pero, imposible razonar a Althusser que, creo yo, me apreciaba.

Me acuerdo que hasta llegué a ensalzarle el espíritu de las luces, ya que me daba cuenta de que, mediante Spinoza, no encontraba la alegría. Entonces recurría a Diderot, a Voltaire, para poner un fin a este calvario. "Nada de martirio", dijo siempre Voltaire. O, como diría René Pomeau, después de todo lo que sucedió, ya saben, la revolución burguesa reverdecía. Para el tricentenario de Voltaire en 1994, espero que nos echen una mano porque, bajo Giscard d'Estaing en 1978, no dieron ni un centavo para el bicentenario de su muerte. Los franceses no quieren a Voltaire, qué le vamos a hacer.

Althusser es bastante sencillo. Lo más interesante es saber por qué se aparece en una sesión pública donde Lacan, muy disminuido, finge mover el brazo para destruir los restos de una secta imaginaria, y por qué Althusser llega para decir

que el Espíritu Santo es la libido y no sé qué más... Todo esto es realmente extraño. ¡Cómo se entregaban a la desconstrucción, con picos y palas, los cerebros de la época! ¡Había que decir que no era gran cosa esta formidable impostura fundada en el homicidio! Y, sin embargo, no se dirá verdaderamente; pero ya que la verdad se ha manifestado, puede multiplicarse todo lo que usted quiera: los arreglos de circunstancias, las falsas perspectivas, las reconstrucciones arbitrarias del pasado, las lágrimas de cocodrilo, los lamentos, las confusas reconsideraciones epistemológicas, la verdad ha sido dicha. Me objetará que es siniestra, y sí, es cierto, todas esas gentes trabajaron, día y noche, a volver la verdad siniestra. Por esto pienso que uno de mis libros: *Retrato de un jugador* empieza con: "Créanme, sigo corriendo todavía..."

(Palabras recogidas por Jacques Henric.)

P. D.: Después de la lectura del relato autobiográfico de Althusser, no tengo nada que añadir sino la confirmación de su actitud masoquista-rousseauiana-matriarcal, opresiva y autorrepresiva, descrita, por lo demás, con mucha claridad. (Ph. S.) □

Traducción de Fabienne Bradu
© L'Infini



El pato. Bronce, 1986

Juan Soriano, escultor

Damián Bayón

Si tuviera que definir con un solo adjetivo a Juan Soriano, yo diría una única palabra: *antiacadémico*. Porque hay "academia" de todo: la tradicional, sí, pero también la inesperada "academia de lo moderno". El mundo actual está repleto de esos académicos de mala muerte, los monótonos repetidores de lo que no se puede hacer, de lo que no se debe hacer en el arte actual.

En ese sentido, Juan resulta el antiacadémico por antonomasia. Hace muchos años, antes de conocerlo personalmente —aunque estuviera ya familiarizado con su pintura—, en una galería de México me intrigaron unas pequeñas esculturas de bronce verde. Me gustaron y tuve la curiosidad de preguntarle a la galerista amiga: "¿De quién son?" Estoy oyendo aún la inesperada respuesta: "De Juan Soriano". Lo decía triunfante, casi como un desafío.

Y lo era. Me quedé pensando, realmente ese hombre me resultaba doblemente desconocido. Porque había el pintor Juan Soriano que era ya —por sí mismo— un laberinto de pintores, y ahora me encontraba con que ese mismo personaje era también escultor, y su expresión en ese campo no tenía nada que ver con lo que yo creía saber de él. Al laberinto de pintores tenía, pues, que agregar otro: un laberinto de escultores.

Después, mucho después, comprendí el misterio. Juan era de los pocos plásticos que sabía —intuición, experiencia?— que pintura y escultura son "primas", pero primas lejanas, cada una actúa en su órbita, y esas órbitas no tienen por qué rozarse y, menos aún, que cruzarse. Por eso, cuando Soriano pinta, se mueve en un mundo bidimensional que posee sus propias leyes de línea, de color, de materia. En cambio, Soriano escultor piensa y siente en tres dimensiones: el

cromatismo se lo da el material que utiliza y el tratamiento liso o rugoso con el que cada vez se propone expresarse. Puesto que ya he dicho que pintura y escultura son en él instancias diferentes, no caeré en el error de compararlas.

Lo que llama la atención a primera vista en el arte tridimensional de Soriano es, indudablemente, la comprobación de que los títulos de sus obras anuncian algo concreto: *La Sirena, Paloma, Toro...* La palabra y la pieza esculpida coinciden, no punto por punto —no se trata de ningún naturalismo elemental— sino de manera indirecta, *por alusión*. No es tampoco el suyo un caso de "estilización" (esa mala palabra), sino, más sen-

cillamente, el hecho de crear un cuerpo escultórico inédito a partir de un concepto. Es un *sentir*, diría, un sentir que lleva al artista —por asociación— a traspasar formas que él ve en la naturaleza, por formas que él inventa, no tanto como equivalentes sino más bien como *traducción* de un texto previo.

Cuando Juan se propone un modelo con volumen concreto, palpable, su imaginación espacial lo ayuda, pero mayor es aún su aventura cuando se propone fijar un movimiento como el de *La Ola*. ¿Cómo expresar —en bronce— una masa de agua espumosa, un rompiente que posee su materialidad, pero también sonido, que huele a sal y a yodo? Y que no sólo no es inerte, sino que está habitada de peces que atraviesan ese mismo efervescente volumen líquido.

La Ola, así, cualquier ola, es una celebración de un *espacio que dura tiempo*, recrearla sin mimetismo servil constituye, por sí mismo, un desafío espléndido. Ese trenzado de curvas y contracurvas que escalan la cúspide, ese momento detenido de la materia líquida fijada en el bronce, representa el alarde de un artista que maneja su propio código con soberana desenvoltura y autoridad: he nombrado a Juan Soriano, escultor. □

París, julio de 1992

Gil-Albert, o el conjuro entre los mitos

Danubio Torres Fierro

La casa de Jaime Gil de Biedma en Ultramar, en abandono deliberado en los últimos tiempos, recobró —en la semana santa del 77— su política de puertas abiertas. El primero en llegar a ella fue Juan Gil-Albert, representante (si la palabra no resulta excesiva aplicada a quien cumplía, y tan bien, con la sola representación de sí mismo) de una España republicana que, ya muy purgada en sus miras restauradoras, regresaba sin em-

bargo en las formas de unos principios institucionales que poco a poco encontraban su lugar en el proceso reordenador del postfranquismo. En efecto, tanto la monarquía como el gobierno de Adolfo Suárez no ocultaban su voluntad política de enderezar al país en un régimen de derecho y de libertades que se traducían, antes que en nada y sobre todo, en un clima de descongestión psicológica y de progresiva confianza en las

propias reservas. Comenzaba a resquebrajarse así ese entumecimiento vetusto que era, aun a mediados de los setenta, el responsable de un equilibrio precario entre la tentación del desarrollo y la calamidad tercermundista. Me pregunto si ese antagonismo —que es el antagonismo de todo hijo de vecino latinoamericano— no fue el que acunó mi inserción en aquella España dubitativa y el que, una vez sepultado en beneficio del destino europeo, me llevó a huir en ancas de una vocación catastrofista —que es, también, la de todo hijo de vecino latinoamericano. No estaba solo en esa postura contradictoria, por cierto. Marco Antonio Montes de Oca, que atracó en el consulado mexicano de Barcelona, ensimismado o expansivo según una dialéctica intermitente que lo llevaba a asomarse a las calles para, a renglón seguido y con prisas, recluire, con ese recelo vigilante ante lo foráneo tan propio de sus paisanos, me aseguró que él también asistía a la lectura del proceso español con ánimo y curiosidad desdoblados. En su caso se añadía la búsqueda, más que del reconocimiento literario, de un diálogo con sus pares que, tarde en llegar, lo afligía. ¿Quién de catadura más catastrofista que Marco Antonio, pienso al recordar nuestros paseos por la ciudad y evocarlos con su volumen de peso ontológico y como halado por la cohorte de sus mujeres —por Ana Luisa y por sus hijas?

El viaje de Gil-Albert, hecho en avión desde Valencia, padeció un trastorno menor: su equipaje fue despachado a otro destino y reapareció más de un día después no sin que él, consternado, sufriera por unas prendas cuya eventual pérdida le llenaba de congoja. El episodio contribuyó, en su menudencia, a enmarcar su visita. Las ropas recobradas eran el repertorio de unas épocas añejas: botinas lustrosas, camisas de piqué y popelina de cuello redondo, casimires ingleses cortados al viejo estilo, bufandas escocesas, alfileres de perlas para las corbatas... Unos accesorios encantadoramente anacrónicos y lucidos con acicalamiento primoroso por alguien que se resiste a prescindir no sólo de un patrimonio singular sino de unos emblemas que —vuelos doctrina— lo configuran. Pequeñísimo y deshuesado, el físico de Juan se acomodaba a los ringorranos de patas de pájaro zancudo que hacían de sus cartas manuscritas un festín esté-

tico, y verlo bajar de su dormitorio en la planta alta vestido con esa indumentaria preservada de la usura era enfrentarse, en rotundo, a un trozo de historia que se sobrevivía y era capaz aún de generar imposición. Llevaba un pie en el pasado y otro en el presente, y en ambos se apoyaba con idéntico aplomo, y tal ambigüedad definía a su continente y le acercaba un fulgor carismático. Sí: Juan encarnaba, para el grupo de amigos que lo rodeábamos, la confluencia entre un proyecto de país que había abortado cuarenta años atrás y otro que —ante nuestros ojos aquí recelosos y allá confiados— iba en despunte. Es más: él había sido testigo nada menos que de cuatro etapas de la vida española: la monarquía de Alfonso XIII, la segunda república, el franquismo y la monarquía, reciente, de Juan Carlos I, y por añadidura cabalgaba —por fecha de nacimiento en un caso y por precocidad literaria en el otro— entre las generaciones del veintisiete y del treinta y seis. Y era absolutamente consciente de ese dilatado itinerario. En una de nuestras conversaciones me señaló que el momento de la República coincidía con el de nuestros días porque la nación, ayer como hoy, estaba dispuesta a dar un salto adelante, "el que corresponde a los tiempos", que él había compartido aquel empuje "con sus errores y sus aciertos, y sobre todo con sus aspiraciones" y que si éstas ahora se actualizaban y arraigaban entendía "secundario" el régimen político que las acogiera. Eran palabras juiciosas y revelaban lo que muchos de sus libros: su pericia para descomponer a las situaciones y a los personajes en sus elementos constituyentes, para aplicar un rigor lógico que no menoscaba ni el enigma ni la complejidad de las cosas y, en fin, para atestiguar con fidelidad elocuente acerca de su aventura humana. Que esos atributos clarividentes se reunieran en él, un espíritu de estrategia recoleta y que temprano eligió una voluntaria abstinencia de la acción, es una prueba más de las virtudes de un hombre que hilaba su urdimbre en la diaria recreación intelectual y en el íntimo escrutinio moral de lo que la vida le deparraba como destino. Una actitud de orgullo y de recato, en abierta discordia con la superstición del éxito y la vulgaridad burocrática que, atropelladas, invadían terreno en el "mercado" de las letras.

En esas jornadas de Ultramort, con

Juan hospedado en el dormitorio mayor que Jaime le cediera, subía yo a verle con talante confesional. Él se replegaba en las entretelas de un sofá, sus manos finas subían y bajaban en vaivenes acompañados que subrayaban una inflexión de la voz o un cambio de tono y, sin abandonar una tesitura inquisitiva que le prestaba aires de clérigo casuista, se disponía a desplegar un ademán liberal. Era la suya una actitud empática y receptiva que, para mi personaje de entonces, fue balsámica. Había hecho de sus libros un auxilio para sobrellevar las noches destempladas y, además, vestía las trazas del joven encanecido por la adversidad de los dioses: las arias quejumbrosas y el recitativo obligado, recursos propios de quien no acaba de asirse y está ávido de presente, me llevaban a emplearme en ese artificio dañino que, acaso por demasía sentimental, desemboca en el abuso del monólogo y la desordenada manifestación de la propia interioridad. Estaba, todavía —y estas páginas retrospectivas son su prueba agradecida—, en ese momento en el que, aún en las fronteras de la juventud, las experiencias tienen más valor emotivo que intelectual y no han perdido por tanto su contagiosa capacidad de evocación. Ese personaje mío, como vacante y más identificado con el entorno que consigo mismo, era patéticamente menesteroso y su mohín melancólico y su sensibilidad retórica sólo se toleraban —sospecho— cuando se lo sabía expuesto a una intemperie inclemente y se reparaba en el inquieto relumbro (siempre tan envidiable y seductor para los mayores) de su edad inexperta. Con Juan hablamos, y mucho, de los agobios del desarraigo y el exilio, de su paso fugaz por Buenos Aires (donde peregrinó tras las huellas de un pariente lejano) y de su querencia por México (y se mostró sorprendido de que Octavio Paz, a quien había conocido con las características y los tics del "intelectual abstraído nada mundano", fuese ahora una persona de tanta notoriedad). Fue allí cuando me dijo, en frase que para bien o para mal —para bien y para mal— había yo de recordar años más tarde, que "siempre hay que volver al país de uno" y que lo difícil es "discernir cuándo llega el momento de tomar la decisión". En su caso, aseguró, influyeron circunstancias familiares y "una especie de sensación íntima" de que el tránsito americano estaba cumplido y, quizás, "la

búsqueda de un refugio que me pertenecía aunque fuese peligroso". El exilio fue, desde luego, una presencia contaminante en ese encuentro de Ultramar porque, a sugerencia suya, que quería de esa forma dar cumplimiento a un viejo deseo, realizamos con Jaime una excursión memorable: recorrimos el camino que, casi medio siglo atrás, Juan anduvo para dirigirse primero a Francia y después a América. Había que verlo, casi furtivo en el asiento del coche, arropado en un abrigo de paño grueso y con un mirar que registraba con arbo como se le ponía por delante... Partimos a media mañana y pasamos por San Martín de Ampurias (y arribar allí, por una ruta sellada de pinos y una vez que se dejan atrás las ruinas de una población romana, era toparse, de pronto, con un paisaje de toscas y marejada y un alargadísimo horizonte escorado), y por La Bisbal (donde Jaime se estremecía con la añoranza de un campamento de conscriptos) y, ya en la cuesta de los Pirineos, nos internamos en un camino de montaña en el que abundaban las hojas secas y las ramas astilladas. Una cálida amistad con el mundo y su circunstancia, que se entretreía en una suerte de documental iluminado poéticamente, es el estado de ánimo que guardo de ese peregrinaje y, por supuesto, una como vehemente certeza de estar dando unos pasos privilegiados. La historia, que tanto y tan brutalmente separó en este siglo, se consentía una reverencia amable y dejaba reunir a tres generaciones golpeadas, de esta o aquella forma, por sus desatinos... Creo que Juan, Jaime y yo estábamos en un trance de emoción casi física y que, llamados a silencio, la procesión nos marchaba por dentro. Nos detuvimos en el palacio donde Manuel Azaña durmió por última vez en territorio español. Era un palacio del que evoco con vaguedad los contornos encomunados y las tonalidades terracotas y que se me impuso, con prestigio monóplico, por una notable colección de tanagras beocias —peplos y abanicos de gracia y delicadeza nunca vistas— enfiladas en orden estricto y puestas al resguardo por un omnipresente circuito de televisión. Nos recibieron, en los *perrons*, una marquesa vestida con traje recto negro y engalanada con pendientes de oro, y su hijo, un conde italiano con *blazer* azul y zapatos acharolados. Mis anotaciones no mencionan, por

desgracia, sus nombres; en cambio, y porque asombró a mi marca republicana, tan arremangada de fórmulas protocolares, doy cuenta en ellas de cómo Juan y Jaime —en la ingratitud del viento y con el tinte sombrío del atardecer a sus espaldas— se desempeñaron con soltura en un besamanos que incluyó, velocísimo, un unánime taconeo. La nobleza, restaurada la monarquía, reivindicaba su etiqueta. Pero exagero: aquello era cortesía galante y encuadraba, con su minúsculo aparato, en esa escenografía de teatro lírico.

La estancia de Juan culminó un domingo repartido entre un almuerzo en Cadaqués —luminosidad inmóvil y acorada y el reflejo cruel del sol que cincela los cubiertos y los vuelve piezas anatómicas— y una tarde de conversación en la sala —caldeada por el humo del tabaco, la fragancia del té con limón y el aroma de los licores— de la casa de Ultramar. Estaban con nosotros Beatriz de Moura y Antonio Delamadrid, que publicarían a poco andar *Drama patrio*, y Carlos Semprún Maura que, con pantalones de corduroy, botines de gamuza y suéter de cashemire, daba muestras de mal llevar su papel de hijo de familia patricia y hermano relegado. Juan, sintiéndose querido, atendía a unos y a otros: parecía un pastor que, sin apenas desearlo, regentea su redil. En un aparte, y en su sola referencia a la excursión de la víspera, me diría que el viaje a los Pirineos le sirvió para confirmar cómo lo que llamaba su "paisaje íntimo" —y aquí sobrenadaban tierra, luz y naturaleza— nunca lo había abandonado en sus desplazamientos y, también, para comprobar que ese paisaje pertenecía a la cultura universal de un modo muy céntrico puesto que era nada menos que el del Mediterráneo, "el mar de mis cuatro culturas —la griega, la latina, la judía y la árabe". "Las cuatro me integran —redondeó como si escribiera— y a eso le llamo el baluarte de mi legitimidad". En alguien que, como en él, palabra y persona conformaban una única garantía, esa declaración no sonaba alambicada sino perfectamente razonable. Yo mismo la verificaría unos meses más tarde, en su ciudad, en un encuentro que prolongó a éste del Ampurdán. Era a comienzos del verano, iba camino a la Nava de la Asunción vía Madrid y Segovia y paré en Valencia para visitarlo y, de paso, llegar a Algimia de Alfara, un pueblo

cercano a Sagunto. Lo fui a ver a su casa de Taquígrafo Martí; el aturdimiento atribulado de sus días catalanes se trasmutaba, en aquel lugar, en una seguridad de propietario que se siente respaldado por sus haciendas. Me recibió en un salón con rincones y pisos de madera, protegido de la resolana por visillos de hilo cremoso que se agitaban con suavidad, con muebles franceses enfundados en algodón blanco y azucenas en los jarrones y donde ocupaba un sitio de destaque un retrato suyo que le hiciera Ramón Gaya. Había, aquí y allá, fotografías de familiares y amigos y una, tomada en México, en la que aparecía joven, la pose estudiada, con la camisa muy abierta y retocado por el maquillaje. Me acordé, al contemplarla, de que Octavio Paz contaba risueño cómo, al andar con él por las calles, los hombres se volteaban a mirarlo... ¿Homosexualismo? Un universo de esencias moralizantes gideanas, nervioso y ambiguo, convenientemente desahogado de tóxicos y responsablemente asumido: así traza Juan, en su *Heracles*, con su mirada mental de siempre, la pintura de una "forma de ser" (con lo que la expresión entraña de irizado compromiso físico y metafísico) y de un "accidente que dura toda la vida". Unas señas de identidad, según él, muy singulares y a la vez —¡ay!— demasiado dadas; es que cuando una "forma de ser" así, tan tributaria de la propia sensibilidad y tan expuesta a la insidia exterior, abandona su reserva y se vuelve muchedumbre, y se manosea, y ya no "imprime carácter", sus contornos acaban, insultados, en la difuminación y la bastardía. Aquí también, como en casi todo, Juan nadaba en el límite entre dos aguas: *Heracles* es de 1954 y estábamos en 1977. Jaime sostenía —y la hipótesis, falsa o verdadera, iba con el personaje en cuestión— que Juan nunca conoció un asunto amoroso...

Primero fuimos a almorzar al centro de la ciudad y después recorrimos algunos alrededores del litoral levantino. Su entusiasmo por ese entorno (por la Lonja, por las avenidas afrancesadas, por los olivares y los naranjales) se manifestaba, más que como una fuerza telúrica y sensual, como el resultado de una convicción compartida por el alma y el cuerpo. Lo observo aún, detenido frente a alguna casona *art-nouveau*, torvo por la depredación urbana asesina, o memoro sus afanes ante la ruralidad próxima, y

reparo en que sí, que él llevaba la impronta de estos parajes: la transparencia de su prosa, y la desnudez intelectual y espiritual de sus escritos, eran las del aire que respirábamos, y su credo artístico, que hacía de la estética una moral y un vehículo de redención, provenía de esa ausencia de enajenación del yo que le alcanzaba la vecindad con sus fuentes tradicionales de consuelo. Hubo en ese paseo un momento que, en su modestia, fue revelador. Mientras caminábamos y él, por cautela, se reclinaba en mi brazo, me aseguró que nunca había estado en Grecia. Era a medias una confesión y a medias una coquetería, y yo no dejé de reaccionar con sorpresa ante el golpe de efecto. Porque Grecia inspiró muchas de sus páginas más estratégicas y moduló su forma de pensar y de ser hasta hacerse en él una presencia hegemónica, y el hecho de que no la hubiera pisado parecía, por un lado, un escándalo y, por otro, una prueba de su sagacidad. Recordé, de inmediato, lo que me dijera en Ultramort acerca de su "paisaje íntimo" y, en coincidencia con unas afirmaciones de Jaime en este sentido, comprendí que Juan era un provinciano y que ser un provinciano de esas tierras era serlo de manera muy privilegiada y sin desperdicios: una zona decisiva —*Axis mundi*, en efecto— de la historia de Occidente estaba allí, al alcance de nuestras manos. Esa región —esa religión, si me excuso el acento— era la que él encarnaba y la que, en tantos pasajes de sus textos, templa a su voz con autoridad y conciencia de sí y del mundo. Autoridad y conciencia de sí y del mundo: atributos que, en el caso de los europeos, vienen allanados, por así decirlo y si se tiene la dicha de saber emplearlos, desde el propio origen y cuya conquista exige, a nosotros, los latinoamericanos, una estrategia de aprendizaje y disciplina que pasa —necesariamente, empecinadamente— por la afirmación de una identidad excéntrica y estrellada en mil fragmentos que no acaban de acomodarse... Gracias al concurso de ese *background*, y a su concordia con él, Juan parecía más cerca (recortado en ese rincón atardecido de la costa valenciana) de sus progenitores ancestrales que de sus estrictos contemporáneos. Eso le caía muy bien y afirmaba un comentario a su favor. Y para quien, como yo, se ocupaba en llegar a ser y en juntar símbolos propios, su ejemplo

era el de una sosegada construcción de sí mismo.

"Sombra de hombre, imagen más que sombra": así, con la resonancia de la rabia de Yeats por el insulto de la vejez, me acerqué —diez años más tarde y en esa misma Valencia— a Juan Gil-Albert. Fue en 1987, con motivo del Congreso Internacional de Intelectuales y Artistas cuando, a una distancia de medio siglo, quería conmemorar el celebrado allí en 1937. Juan era uno de los sobrevivientes de ese pedazo de historia y, observándolo, parecía cancelarlo sin apelaciones.

Más disminuido, más frágil, más perdido en sí mismo, había que llevarlo y traerlo y estar pendiente de sus idas y vueltas. En la sesión de apertura, en un escenario poblado de flores y micrófonos, su figura era una finísima *silhouette* que requería almohadones para no desaparecer tras una alta mesa, y en su discurso leído equivocó la paginación y mezcló algunos párrafos. Por la noche, durante la cena, lo descubrí (vestido con uno de sus trajes de viejo estilo) mientras conversaba en rueda de amigos. Me aproximé, le hablé y no me reconoció. Estaba en otro mundo. □

Merienda histórica

Enrique Krauze

Clemente, viejo guanajuatense, culto y conservador, está en la creencia de que "El Pípila" es un invento: toma al pie de la letra a Alamán. Piensa, además, que la famosa toma de la Alhóndiga fue una masacre atroz e injustificada. Esa noche, en la merienda, discute el tema con Santos, tan viejo, culto y guanajuatense como él, pero liberal, quien nunca ha dudado de la existencia de "El Pípila" y se emociona al hablar del "Sansón mexicano" entrando "a saco" en aquella fortaleza para "liberar a México de 300 años de opresión". La discusión la ha propiciado el nuevo *Libro de texto* en que aprenderán historia sus nietos. Ambos sorben su chocolate con el ejemplar verde en la mesa.

Clemente: Por fin los libros de texto dejan de hacerle el juego a las leyendas y los mitos. Sí señor: (le abre el libro, muy orondo) busca a tu "Pípila" y buscarás en vano. No está en el Texto porque nunca estuvo en la historia.

Santos: Pues el Texto se equivoca, como tú te has equivocado toda tu vida. Alamán podrá ser muy respetable (y más este año, que cumple 200 de nacido), pe-

ro se equivocaba. Odiaba a los insurgentes, y su odio lo cegaba. Nunca lo superó.

Clemente: Otra vez la burra al trigo. ¿Te tengo que repetir todo de nuevo? Alamán desmiente la escena de la Alhóndiga fundado nada menos que en las declaraciones de Abasolo. Según Abasolo, Hidalgo había permanecido lejos de la Alhóndiga, en el cuartel de caballería del regimiento del Príncipe. Además, el nombre del "Pípila" era desconocido en Guanajuato.

Santos: Pues se equivocaba. Don José María Liceaga demostró que "El Pípila" era minero de Mellado.

Clemente: Eso lo leíste en sus *Adiciones y rectificaciones a la Historia de México*, es decir, a la Historia de Alamán. Pero el nombre del "Pípila", según el docto Liceaga, era Mariano y no Juan José de los Reyes Martínez, que dan otras fuentes, cosa que para mí es otra prueba de su inexistencia. Además, Liceaga ya no consigna que Hidalgo se dirigiera al minero para preguntarle si estaba dispuesto a prender fuego a las puertas de la Alhóndiga, sino que fue el minero quien se ofreció. Todo es muy sospechoso.

Santos, abriendo su portafolio: Pues ahora, prepárate para lo que te traigo: un documento fechado en Guadalajara el 9 de febrero de 1811. Se trata de un juicio contra un prisionero de guerra insurgente llamado Quirino Puentes. Ahora lee aquí.

Clemente: "Preguntado si sabe que se hallen aquí algunos de Guanajuato que entraron a Granaditas el día veinte y cuatro de noviembre a degollar a los ultramarinos, dijo: que en el día no se sabe se hallen algunos pero que aquí vio a un tal "Pípila", a Cayetano "Malcriado" y a "Carne Chapetona", que todos tres asistieron al referido degüello..." ¡Ay caray!

Santos: ¿Me vas a decir que este reo, que por cierto fue pasado por las armas, te parece también sospechoso?

Clemente: Pues no, ¿verdad? No, sí, qué te puedo decir... Pero nadie ha probado que la escena histórica haya sido como la cuenta Bustamante. Y por lo demás, ya es hora de aceptar que el famoso "degüello" fue una atrocidad. Deberían de poner eso en los libros de historia.

Santos: Alamanista de hueso colorado... No exageres.

Clemente se levanta, va a su biblioteca, regresa con unas hojas:

¿Exagero? Ahora tú lee aquí lo que ocurrió allí mismo, en Guadalajara, cuando Hidalgo se hacía llamar "Alteza Serenísimas".

Santos: "...pero en nada de esto se pensó, sino que fueron condenados a morir todos los que se hallaban presos en los colegios del Seminario y San Juan, no por un acto público, sino por una resolución privada de Hidalgo, que se intimaba a cada uno al momento preciso de ser acuchillado. Un lidiador de toros, llamado Marroquín, fue el encargado de ejecutar por sí mismo estas bárbaras matanzas, y por las noches, cuando la ciudad se hallaba en silencio, tomaba las partidas de españoles que conducía a la barranca del Salto, situada a ocho leguas, y por las pasaba a cuchillo.

Clemente: El texto es de tu admirado Mora. ¿Exageraba?

Santos, degollado: Pues no, ¿verdad? No, sí, qué te puedo decir.

Clemente: Viéndolo bien, eso de que el "Pípila" exista me libra de problemas. Ayer mi nieto me preguntó por el "Pípila", le dije lo que creía y me contestó: "¡Qué mala onda! Hace apenas ocho meses me dijeron que Santa Claus no existe y ahora me salen con que el "Pípila" tampoco. ¿Quién sigue? ¿Tú?"

Santos, pensativo: El torero Marroquín, caramba... con razón Allende decía que Hidalgo era el "cura cabrón".

Clemente: Cabrón y bonito: qué, ¿no regó hijos por todos lados?

Santos: El Padre de la Patria. Yo lo admiro de cualquier modo. Y tú también, no te hagas. ¿Te acuerdas de lo que me dijiste una vez en Dolores? "Aquí nació México".

Clemente: ¿Sabes quién ha sido el mejor biógrafo de Hidalgo? Un guanajuatense: Jorge Ibarguégoitia.

Santos: ¿Qué te parece si redactamos el pasaje histórico del "Pípila" de común acuerdo.

Clemente: De acuerdo.

Clemente y Santos, lápiz en mano, discuten media hora, tachan, borran, aceptan, niegan. Por fin, "texto habemus". Llaman al nieto, que de mala gana se sienta.

Nieto, con mueca...: ¿Qué onda? Ahora me vas a dar la noticia de que el cura Hidalgo no fue cura ni fue Hidalgo ni fue nada.

Clemente: Los ancianos primero. Léete tú...

Santos: Aquel 24 de noviembre, el

pueblo que seguía al Cura Hidalgo entró a "saco" a la Alhóndiga. Algunos dicen que un trabajador de las minas, a quien apodaban "El Pípila", con una losa en la espalda y una tea en la mano, avanzó en la balacera y quemó la puerta. Otros historiadores lo niegan, pero el caso es que así como "El Pípila", otros muchos entraron con él a ese edificio y pasaron a cuchillo a todos los españoles que se habían refugiado allí. Fue una matanza cruel". ¿Qué te parece?

Nieto: Por fin, "El Pípila" sí existió. Qué bueno. Me cae bien. Pero lo del saco ese, y las cuchilladas, estuvo mal ¿no? Aunque era la guerra contra los españoles. ¿Había niños adentro? Bueno, ya me voy.

El nieto se levanta visiblemente contento y se va. Clemente y Santos se miran las caras, satisfechos. Han reescrito un capítulo de la historia nacional.

Clemente: ¿Una copita? ¡Salud por los paisanos, Alamán y Mora!

Santos: ¡Y por el otro paisano, "El Pípila"!

Clemente y Santos: ¡Por la verdad! ¡Salud! ¡Salud! □

Carta de Madrid Espacios

Bias Matamoro

En el supermercado, el muchacho que distribuye las mercaderías para reponer en los distintos escaparates, dispone de unos treinta metros en lo que podríamos denominar su "latitud laboral". Dentro de ese espacio va desde los tallarines italianos al café de Colombia, desde unas minipilas eléctricas del Japón hasta una lata de mangos mexicanos. De vez en cuando, maneja unas sardinas gallegas o unas galletas andaluzas.

Es posible que toda la vida del empleado ocurra en esos treinta metros, dentro de los cuales circularán unos objetos

provenientes de todo el mundo. Es igualmente posible que ese hombre, mañana maduro y pasado mañana un viejo, jamás ponga el pie en Tokio, Bogotá, Guanajuato o Nápoles. El supermercado será, acaso insensiblemente, para él, una miniatura del planeta.

En la frutería se repite la escena, aunque reducida en extensión. El vendedor es el hijo del dueño. Lo he visto, de niño, dando vuelta entre las caricias y carantoñas de los clientes. Luego, con un hato de libros escolares. Después, con el uniforme del Ejército. Ahora maneja

fresas de Huelva, uvas frescas de Chile, espárragos de Navarra y lechugas de Holanda. Su mostrador mide dos metros y medio.

Pero el colmo de la miniatura universal es el puesto de periódicos, cuyo vendedor pasará la mayor parte de su vida asomado a una ventanilla de medio metro por otro medio. Y, desde ella, nos dará, día por día, el detalle de la guerra del Golfo, la destrucción del ozono polar o el primer viaje a Júpiter, todo reducido a un hormigueante mazo de letras sobre un papel endeble, condenado a la sequedad, la amarilla vetustez, el polvo. Miniaturizado aún más, el mundo acabará siendo un microfilm en la oscuridad de una hemeroteca, acaso un disquete que proyectará cualquier minúscula precisión de estos días en una parpadeante pantalla de ordenador de, digamos, comienzos del siglo XXII.

Estas semanas he estado corrigiendo las pruebas de un número monográfico de *Cuadernos hispanoamericanos* dedicado a Borges. A cada artículo sobre su juventud ultraísta, sus peloteras con Lugones, sus lecturas islandesas o de clásicos griegos traducidos por barrocos ingleses, veía al muchacho del supermercado, al frutero y al vendedor de periódicos. Igualmente, el universo pasaba por un espacio diminuto, no mayor que la página de un libro.

El mundo referencial de Borges es minúsculo; su capacidad anecdótica, imperceptible; la ausencia de notas corporales en su literatura la empuja a la aridez del desierto que rodea al anacoreta; su obsesiva recaída en lo abstracto la dota de una imperturbable y confusa monotonía. No obstante estos inconvenientes de partida, es admirable el sutil partido (valga la paranomasia) que Borges saca de su propia pequeñez, reducida a la nada de un mundo finalmente vacío y de un universo finalmente inconcebible.

Cerrado e infinito como una mónada de Leibniz, el orbe borgiano parece una de esas esferas herméticas dentro de las cuales un jardín se abre al abismo, al espacio sin término. Fuera, Dios juega con esta suerte de pelotas cósmicas al juego de la armonía preestablecida. Valéry decía, poco más o menos, que la obra de arte es una acción finita de consecuencias infinitas. Una dialéctica entre el cuerpo y el deseo, la muerte y la eternidad, entre las cuales el ser, nuestra identidad, es un fantasma.

Para conjurar el terror de la muerte, Borges hace abstracción del cuerpo y se proclama fantasmal. Su voz viene, como la de Chateaubriand, desde ultratumba. Pero, al revés del vizconde, no para contar una vida convertida en biografía por la muerte, sino para nostalgia la vida no vivida. Con lo cual, valgan las repeticiones (borgianas anáforas) la vida se convierte en la gran ausencia de lo vivido. Por eso, en Borges importan tan poco las cosas y sí, en cambio, tanto, los vínculos que pueden establecerse entre ellas, cuanto más remotos e inopinados, mejor. Un verso de una epopeya islandesa y un verso de tango, el desafío singular de dos héroes homéricos y de dos cuchilleros de Villa Ortúzar, el intangible río de Heráclito y el maloliente Riachuelo, etc.

Precisamente, a cuenta de este invisible tejido de correspondencias que ¿organizan?, la mitología universal (lo único tangiblemente universal del inconcebible Universo) vienen las implacables dificultades de los eruditos que, deslumbrados por la enorme densidad de noticias y apoyaturas culturales que Borges ofrece, se ponen a bucear en sus fuentes, haciendo eso que Pedro Salinas definió, tan graciosamente, como "crítica hidráulica". Frecuentemente, caen ahogados en el torrente. La búsqueda de fuentes borgianas es normalmente inútil, ya que casi todas ellas son de segunda o tercera mano, obra de traductores en su caso, cuando no meros inventos de este hacedor de apócrifos para quien Cervantes y Pierre Ménard tienen el mismo estatuto en la inocua historia de la literatura.

Lo que importa en Borges no son las fuentes, sino su mezcla universal. No las relaciones verticales con los "clásicos" sino su relacionamiento horizontal en la biblioteca de Babel. Por ejemplo: podemos rastrear sus vínculos con la Cábala (no tan sólo judía, sino cristiana, para ampliar la estrechez de ciertos entusiastas) pero si vemos que el interés cabalístico de Borges viene de su preocupación por esa zona del lenguaje que resulta inaccesible por sagrada para la Cábala, pero inaccesible por hueca para la teoría barroca del lenguaje o para el budismo de los vehículos o el zen, que también integran su panoplia de lector.

Un filólogo clásico saca muy poco partido de las numerosísimas invocaciones de Borges a Homero y Virgilio (cuando, en rigor, como advirtió Octavio Paz, su

modelo era Horacio). Un filósofo advertirá que, fuera de Schopenhauer y Spinoza, Borges frecuentó más bien manuales como los de Mauthner y Bertrand Russell. Siguió un consejo porteño que le propinó Alfonso Reyes cuando el joven Georgie le confesó haber ganado trescientos pesos en un premio municipal: "Cómprase una enciclopedia, la Británica o la Bompiani, Jorge Luis" (sólo don Alfonso le decía Jorge Luis, lo cual era como un rebautizo, seguramente iniciático). Y, en efecto, el dictamen es de oro: las enciclopedias están escritas por especialistas, como a veces le ocurriría a Borges respecto a la literatura argentina o la portuguesa. Un montón de especialistas encimados y encuadrados es lo más parecido a la torre de Babel.

¿Tenía noticia, ya que no lectura, Borges, de la inmensa literatura que generó? ¿Podría interesarse en una robusta empresa como la de este monográfico de *Cuadernos hispanoamericanos*? Arriesgo que no. Finalmente, para él, lo que llamamos pasado es un relato, no una exégesis. Lo que los antiguos argentinos llamaban "las mentas" de alguien. Mentarse es lo que resta en la mente, en la memoria, o, mejor dicho, lo que ésta cree recordar. Mentarse es traer a la mente (por favor, no se lea esto en mexicano). El pasado es una mentada. Si se trata del tamaño biográfico, una mentadita.

Sacar grandezas de lo pequeño y el mecanicismo de la mentada me traen a las mientes (basta de semántica, por favor) una lectura reciente, *Hidalgos y samuráis*, de Juan Gil (Alianza, Madrid), un libro informadísimo, curioso y divertido que cuenta las relaciones hispano-japonesas en los siglos XVI y XVII. Aparece entre sus protagonistas Rodrigo de Vivero, un mexicano de lo que hoy llamaríamos D.F. Era sobrino nieto de don Iván de Vivero, el caballero de Olmedo que se supone llevado al teatro por Lope. Estuvo en Ulúa y en las minas de Taxco. Luego marchó a Filipinas y naufragó en las costas del Japón, lo cual le permitió conocer el país nipón en tiempo de los shogunes.

En su vejez, este chilango redactó unas pomposas memorias llenas de consejos y reflexiones, *Avisos y proyectos para el buen gobierno de la monarquía española*, fechables entre 1627 y 1629. Allí cuenta lo bien que lo trataron todos, desde los bonzos al emperador, y

lo destacado que se sentía en medio de tanta gente extraña.

Rescato una sola ocurrencia de Vivero: los supuestos consejos de doble filo que dio al emperador japonés y al prudente Felipe II. Se trataba de aprovechar la belicosidad de los nipones y el descuido de los coreanos para meterse en la península de éstos últimos. O sea: para que España pusiera un pie en Asia continental, del brazo del Japón.

Muy largo se lo fiaba el mexicano y esta política no prosperó. España nunca estuvo muy dentro de Asia, salvo por la obra de los misioneros. Se estableció de modo desigual en Filipinas y mantuvo una línea comercial que cruzaba el Pacífico entre Manila y Acapulco. Una línea que era más mexicana que española. La fantasía grandiosa de Vivero (una China hispanizada) se redujo al borgiano tamaño de una página como esta de *Vuelta*.

¿Y si las tropas hispanojaponesas hubiesen invadido China a través de Corea? ¿Y si el Japón se hubiese españolizado y cristianizado antes? ¿Y si los japoneses, al revés, hubieran disputado la corona española a los Austrias? ¿Y si los españoles hubieran terminado sinizados como los manchúes o los mongoles?

La historia prolifera como el laberinto chino de Borges, ese jardín donde los senderos, a fuerza de bifurcarse, no llevan a ninguna parte y, virtualmente, a todas. Desde luego, la historia no opera de esta manera. Siempre elige el camino que abre, hace camino su andar, machadianamente, y convierte, de hecho, en fin, el territorio que ocupa. Pasó con las Indias, luego América: se transformaron de experiencia náutica en finalidad histórica.

Por cierto: bastante tenía el imperio español con las Indias, Saboya, el Milanesado, los estados pontificios, Flandes, Orán y el Gran Turco incordiando en el Mediterráneo como para meterse a mestizar la China. La prudencia histórica fue más pedestre y efectiva que la diplomacia propuesta por Vivero.

Pero podríamos pensar el curso de los hechos a favor de aquella fantasía mexicana del siglo barroco. Entonces, los haikús y las tankas habrían sido llevados a Oriente por José Juan Tablada, Isaac del Vando-Villar y Octavio Paz. Y el budismo zen sería un invento del filósofo nihilista rioplatense Jorge Luis Borges, que lo difundió por China y el Japón. Los chinos hablarían español y los hispanohablantes aprenderíamos el chino en las

escuelas, ideografías incluidas. Y la industria japonesa sería la más importante del mundo, y sería, además, española.

Finalmente, si el borgiano traidor muere como un héroe, todos lo tenemos por tal y acaba siéndolo. Tal vez, Vivero logró lo que se proponía y, en verdad, los japoneses y los chinos son mexicanos que disimulan, para lo cual se dice que están muy bien dotados. Y también que México es un país más oriental que americano.

En la historia todo es hipótesis y recuento. México podría reclamar sus derechos de propiedad intelectual sobre una Corea novohispana, puerta de ingreso

de España en Asia continental. Lo cual le ahorraría negociaciones de mercado común con los vecinos nórdicos. Tal vez en un tomo apócrifo de la *Enciclopedia Britannica* comprada por consejo de Alfonso Reyes, el mismo don Alfonso cuenta la verdadera historia de la conquista de Corea.

Presas de estas inquietudes, cada vez que entro en el supermercado donde empezó y acaba esta carta, me pregunto si el contenido de cada lata y cada frasco que exhibe, se corresponde con la profusa explicación —borgiana, enciclopédica, babélica— que ofrecen sus etiquetas. □

Academia de mecanografía

Jaime Moreno Villarreal

Hasta hace poco existían aún las academias de mecanografía. Yo asistí a una para aprender a escribir con todos los dedos. Eran escuelas para secretarías o mecanógrafas, en las que se enseñaba a copiar originales. Me aliviaba un poco saber que podía salir de ahí con un oficio.

La técnica podía reducirse a lo siguiente. Excepto para cambiar la página o mover el carro, el mecanógrafo no debía desprender los ojos del original ni las manos del teclado. Las máquinas de la academia tenían las letras del teclado tapadas para que los alumnos aprendiéramos a escribir al tacto. Hacíamos planas de sílabas y de palabras, todos a un ritmo, con lo que desde el primer día la clase adquiría cierta cosa de escuela de percusiones.

Dirigían la clase dos ancianas señoritas, de pelo blanco y luto perpetuo, que eran las hijas del fundador de la academia. Por regla del establecimiento, mujeres y hombres nos sentábamos en secciones aparte, separados por un pasillo que la menor de las ancianas recorría marcando el compás con una vara como

dirigiendo a la orquesta, mientras que en la tarima la hermana mayor, casi ciega, se sentaba a un armonio y unía a nuestro ejercicio su música cuyo volumen se imponía sobre el coro de teclas, efe-ele-o-ere, efe-ele-o-ere.

Conforme las lecciones armándose en frases, oraciones y párrafos completos que copiábamos, el armonio iba elaborando complicadas composiciones polirrítmicas que la ciega conocía de memoria o improvisaba, y a las que su hermana obedecía con la vara. A quien ésta descubría levantando los ojos del original, ya fuera para echar un vistazo a la copia mecanográfica o a la sección allende el pasillo, se le sometía a un extraño juego. Le vendaban los ojos con una pañoleta, y le hacían las señoritas un dictado individual más o menos veloz y dificultoso que pronto lo hacía desesperar y perder la cabeza o arrancarse el pañoleta de la cara, para burla de todos. Las señoritas tenían siempre una reconvencción dirigida al grupo. El oficio es sagrado, y la secretaria y el copista no deben ver por otra cosa.

Conforme dominábamos los rudimentos, el curso se iba revelando verdadera introducción a la cultura mecanográfica. La enseñanza giraba en torno al difunto fundador de nuestra institución, quien fuera alumno de Pierre Foucault, el médico francés que perfeccionó el quirógrafo, máquina ortopédica para invidentes inventada por Charles Thurber en los años ochocientoscuarenta. A esa primitiva máquina para escribir sin ver, Foucault añadió el complemento, un sistema de tipa que imprimiera los caracteres en relieve. El padre de las señoritas fue el fundador de la primera academia de mecanografía científica del país, a la vuelta del siglo.

Nuestro fundador se distinguió por ser hombre de pensamiento. A él y a nadie más se debe el concepto de "máquina intermedia", que resolvió y fijó el porqué de la máquina mecánica de escribir, que surge y triunfa, paradójicamente, en la época del advenimiento de las comunicaciones eléctricas. Entre los textos básicos para acceder a esta discusión, leímos en el curso de avanzados algunas piezas que hoy son consideradas clásicas de la mecanografía.

Una de nuestras autoridades era el sabio mexicano Manuel Gutiérrez Nájera, quien fuera considerado por nuestro fundador como el visionario que impulsó su intuición. Gutiérrez ideó el *galvanopater*. Esta máquina era de hecho un gabinete eléctrico de trabajo y una central de comunicaciones enlazada "a todas las estaciones telegráficas del Globo". Su principio era el *escribógrafo*, un secretario mecánico que escribe y hace las veces de mayordomo del operador del *galvanopater*. El gabinete se complementa con un aparato que prefigura el cinoscopio, el monitor computacional y los noticieros televisivos: "Por todo adorno, en medio de un paño todo lleno de botones eléctricos, había un espejo desazogado, en cuyo vidrio... se pintaban por medio de una simple volición del dueño, e instantáneamente, los cuadros más maravillosos de la tierra, cuadros vivos y animados del más indisputable naturalismo. Merced a la combinación mágica de dos aparatos, parecidos a dos regaderas, el *colorfijo* y el *vultógrafo*... [el operador] goza de una colección sin rival de panoramas espléndidos y escenas urbanas deliciosas. Por este medio obtiene, al propio tiempo, un periódico vivo del mayor interés. Las gacetas

aparecen allí de carne y hueso."¹ Para nosotros, asomados a las conjeturas, la cuestión era por qué el *escribógrafo* era mecánico y no eléctrico, si el *galvanopater* era galvánico.

Este tipo de asuntos se trataban en el curso superior de mecanografía, que los alumnos fieles y avanzados discutíamos en seminario. Al alcanzar ese nivel de especialización, por fin comprendíamos el lugar capital que el armonio ocupaba, ya no sólo en el salón de clase, sino en el artilugio de nuestra disciplina. Al profundizar en la historia de nuestro instrumento y su técnica, cintilaba en nosotros el lucero de la intuición, el sentido superior de nuestro oficio. En momentos privilegiados, maestras y alumnos nos deslizábamos en silencios súbitos, acariciando un destino superior.

Recuerdo aquella lectura que hicimos entre pesquisas arqueológicas, cuando investigábamos la máquina taquigráfica de Gensoul, perfecta máquina para el dictado o el registro de la palabra hablada, que igualaba casi el tiempo de la pronunciación:

Consta de tres pianos pequeños juntos, y cada uno contiene cuatro teclas duplicadas, cuyas distintas combinaciones son suficientes para representar todas las vocales y consonantes. Tocaban el piano de la izquierda los cuatro dedos de la misma mano, a fin de producir las consonantes iniciales de la sílaba; el de la derecha expresa las finales y el del centro las vocales medias, tocándole los pulgares. Dos teclas suplementarias que mueven los puños dan las demás vocales.

Quien sepa tocar el indicado instrumento puede producir en un mismo instante todas las letras de cualquier sílaba, de igual manera que si se toca un piano simultáneamente oiremos las notas del acorde que se quiere hacer sonar.²

Después de enseñanzas así, volvíamos a nuestras máquinas e interpretábamos algún párrafo exultante. Sensiblemente intuíamos entonces una lágrima en los ojos de nuestra ciega sentada al armonio, cuando concentrados en no levantar la vista del texto, e hinchados por el acento y la expresividad congestionados

en la música, volvíamos al estudio y a la reflexión. Al mayor conocimiento.

Divisábamos nuestro destino en algún emblema. Yo, cómo me reconocí en aquel Elisha Gray, el norteamericano inventor del "teleautógrafo", máquina que consistía en un lápiz eléctrico que operaba otro lápiz receptor a distancia, con la que se podía obtener una copia manuscrita, o transmitir un dibujo. Acaso lo que me fascinaba de Gray era su fracaso. No sólo el fracaso del teleautógrafo, sino el hecho de que hubiese patentado un aparato para hablar a distancia el mismo día que Graham Bell patentó el "teléfono", con lo que quedó fuera de la historia y del crédito.

La mecanografía representaba algo semejante en mí, cierta imposibilidad para el triunfo. Mecanógrafo era yo, artista de la "máquina intermedia", tal como la explicó y estableció la definición genial que dio origen y sentido a nuestra escuela. En síntesis, nuestro instrumento no era el instrumento que sus inventores tenían en mente. Resultó esta máquina de oficina, burocrática. Pero aquellos predecesores buscaban, ya un artefacto para que escribieran y leyeran los invidentes, ya uno que pusiera al alcance de todos una imprenta casera, ya una máquina telefónica que transmitiera signos alfabéticos y no señales Morse. Y todo esto se obtuvo finalmente por otros medios, pero a través de la máquina de escribir. Y nuestro fundador fue quien primero postuló la intermediación de este invento.

Esa es la solución a la presencia del *escribógrafo* mecánico en el *galvanopater*. Pero la contribución de nuestra escuela no se redujo a eso. Tras la fachada de una modesta escuela de capacitación, nuestra academia aspiró al arte. Tuvimos un fundador de la estirpe del capitán Nemo. Él mismo comparó, en una visión del futuro, nuestro oficio a la cámara del *Nautilus*. En el *Nautilus* reina como dueña absoluta la electricidad. Sí, pero... hay un instrumento mecánico sobre el cual se inclina el capitán en éxtasis: ¡un órgano!, ¡un teclado!

No puedo dejar de rememorar aquel pasaje de inéditas memorias que leímos con devoción en clase, donde nuestro fundador asiste en París al estreno de la *Sonatina burocrática* de Erik Satie, en la que por todo acompañamiento del piano el compositor eligió el teclado de una máquina de escribir. Ahí se esclarecía

¹ "Poetas menores", en *El Partido Liberal*, 23 de junio de 1889.

² S. a., "La taquigrafía mecánica", en *La Abeja*, 20 de mayo de 1875.

cómo nuestra práctica se corresponde con la especulación pitagórica en fragmentos de escalas inauditas propiamente atónicas, series de abierta anacrusa y síncope suspendidas por inesperados silencios de final de palabra, formas todas del canto que expresa la natural relación de las cosas, ahora con potencia superior a cualquier otro instrumento conocido: la máquina de escribir lograba la unidad cantábil de palabras y música sin recurrir a dicción ni a melodía.

Que la incompreensión se abatió sobre nuestra escuela, era de esperarse. Muchos de nosotros, que ingresamos con la idea torpe de aprender tan sólo a escribir con diez dedos, con ello nos conformamos. Generaciones enteras se perdieron por resistirse a reconocer los verdaderos fines de nuestra instrucción. Los puedo ver sentados frente a un aparato gris tras los mostradores y las ventanillas, completamente faltos de música.

Ahora que la academia ha cerrado, hay quien niega de mala fe que el compositor Martín Luis Guzmán se haya formado con nosotros. Sospecha infundada. Como miembro de las primeras generaciones, Luis Guzmán atendió muy de cerca a las interrogantes que moldearon el pensamiento mecanográfico. Su juventud y audacia contribuyeron, en los albores del vanguardismo, a imprimir a nuestro arte el ímpetu desenfadado y modernista que demandaba la época. Basta volver a uno de sus testimonios para reconocer la impronta clásica de nuestro fundador en el desarrollo de las composiciones del discípulo. Luis Guzmán exhibe asimismo la influencia del compositor inglés Henry James, para quien el ruido de la máquina de escribir era fuente de inspiración. Guzmán

reconoce por su parte: "En cuanto a mí, personalmente, la influencia de la máquina no ha sido menos profunda. Suele en las noches, particularmente desde que aprendí a interpretar a Apollinaire y a Max Jacob, apagar la luz de mi biblioteca, sentarme enfrente de mi Remington y ponerme a improvisar a oscuras." Líneas más adelante, compara a ambos célebres mecanógrafos con Schoenberg y Stravinski. Y añade: "Cuando, después de una o dos horas de intensa improvisación, enciendo la lámpara y leo en la larga tira de papel las huellas alfabéticas de la sinfonía mecánica, mis ojos confirman las bellas cadencias que antes embarbaban mi oído."³ Quizás sean contados

³ "Mi amiga la credulidad". *A orillas del Hudson*, 1920.

los egresados de la academia de mecanografía de quienes pueda afirmarse que alcanzaron ya no las cumbres del arte sino apenas una noche de éxtasis frente al teclado. No obstante, entre quienes nunca llegaremos a producir más que copias en limpio queda la devoción por la escritura al tacto, de primera lectura.

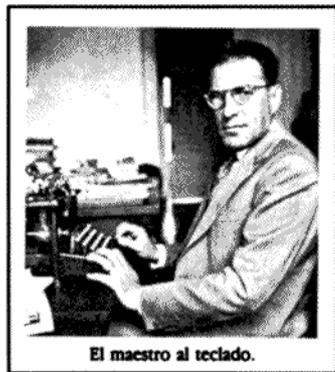
Al hacer el recuento de mi paso por esa institución, entiendo que mi aprecio por las dos ancianas maestras desbordara a la represora autoridad que imponían. En una o dos ocasiones las vi en la dirección de la escuela aplicadas a sus máquinas de escribir, con sus vestidos largos, sus dedos delgados y erizados, el cabello recogido, perfectamente erguidas en sus sillas. Eran de las primeras señoritas que recibieron una educación comercial formal, de las primeras que cambiaron en su vida el piano por la máquina. □

La rebelión de los eunucos

Hugo Diego Blanco

Una mentira pronunciada como sentencia, una guerra enmascarada, un grito, desatino del invierno y la cobardía, una alegría mancillada por el saqueo y una interminable tristeza enredada en mi corazón. Soy Tze Hsi, la Emperatriz Viuda y el Trono del Dragón es mi refugio. Desde que abandoné la casa de la Senda del Peitre he vivido en la Ciudad Prohibida. Soy la Emperatriz Madre y mis súbditos me llaman *El anciano Buda*. Cualquier palabra mía es considerada como un edicto. Por eso aborrezco la cobardía de los eunucos que huyeron del recinto imperial cuando supieron que los ejércitos bárbaros se acercaban a las puertas de Pekín. No es el recuerdo de los desastres que provocó en China la rebelión bóxer lo que me avergüenza, es la insolencia de los eunucos lo que no soporto. Temían a los arqueros del partido bóxer y a los soldados extranjeros.

Padecían un miedo milenario y el instinto de flaqueza doblegó a su menguado espíritu. Mucho antes de que alguien en la corte imaginara que sería preciso salir de la capital la inquietud de los eunucos los espantaba de sí mismos; el excesivo amor por sus huesos fue más grande que su fidelidad por el Hijo del Cielo. Cuando el peligro era inminente hablé con serenidad para decirles que podían elegir entre renunciar o seguirme. Me desalentó ver que muy pocos se quedaron; sólo diecisiete eunucos y tres damas contestaron que permanecerían a mi lado a pesar de las dificultades. Desde joven conozco los libros clásicos y los tratados de dibujo y pintura. No sin sorpresas anoté la historia de la veinticuatro dinastías y así supe de otros malolientes episodios de la vida de los eunucos en la corte. Aquellos graves hombres castrados no sólo se han desempeñado



El maestro al teclado.

como jefes de almacenes, guardias y administradores de los tributos, también han formado sus partidos para disputar la influencia de los letrados. Eunucos falsamente adoradores de Buda y mandarines hipócritas seguidores de Confucio imaginaron un sinnúmero de estrategias bajo la sombra del Palacio Imperial. Cuando los jefes bóxer ordenaron el ataque al barrio de las embajadas occidentales en la Ciudad Prohibida se empezó a vivir una soledad incómoda y un silencio de muerte, cerca de tres mil eunucos desaparecieron y algunos llegaron a desafiar a partir. En lugar de arrodillarse en el piso de mármol rompieron algunos jarrones de porcelana. Los ocho eunucos que soportaban mi palanquín de gala se negaron a obedecerme y los eunucos que acostumbraban caminar detrás de mí sin importar el lugar a donde me dirigiera desertaron con igual frivolidad. Aquellos dieciséis eunucos arrojaron por las escaleras mis vestidos triunfantes y mis zapatos de noche. Los peines nacarados, la tinta negra y la tinta roja, las cajitas laqueadas con polvos, los espejos platinados y mi silla de raso amarillo fueron atropellados sin el menor respeto por la turba de angustiados. Los cristianos chinos fueron los verdaderos responsables de la furia antiextranjera. Los bóxer únicamente querían vengarse de ellos. Reconozco que estos terribles guerreros fueron demasiado lejos al sacrificar a diplomáticos occidentales y al incendiar y saquear las casas ricas de Pekín pero los chinos cristianos son la peor gente que existe en el Imperio. Se aprovechan de los pobres campesinos y les roban sus tierras, los misioneros son sus defensores y creen que es virtuoso vivir adorando a un hombre ensangrentado que murió en una cruz junto a unos ladrones. Es mentira que yo, Tze Hsi, la Emperatriz Viuda, haya alentado a los jefes bóxer y que de la caja privada imperial salieran las monedas de plata para financiar la revuelta. Sé que la defensa de nuestros divinos ancestros y la maldad de los misioneros hincharon el alma de los bóxer. Desde hace algunos años los campesinos han padecido los agravios de los predicadores cristianos; en las casas de huérfanos los europeos los usan para hacer medicinas. Si en verdad quieren socorrer a los pobres deberían dejar de pedir limosnas y seguir el ejemplo del Buda Ju Lai, quien alimentó a unas hambrientas

aves con su propia carne. ¿Qué pensaría un sabio monarca europeo si grupos de sacerdotes budistas llegaran a sus reinos para convencer a sus súbditos de que viven bajo una ley equivocada? ¿Acaso no protestarían por semejante falta de juicio y prudencia? Lloraré el resto de mis días por los ojos torturados de los niños ciegos y por los rituales que muchos insensatos chinos han abrazado al precio de olvidar el culto a nuestros antepasados. No seré prófuga en mi propio Imperio. El príncipe Tuang aconseja insistentemente que debemos dejar el Palacio y escondernos en la rivera del Yang-tse. Dice que tengo que disfrazarme de concubina y viajar en un carretón desvincado para que los bárbaros no me reconozcan. ¿Existirá alguna prueba más dolorosa que ésta? ¿Qué será de mi investidura sin mi hermoso traje de raso bordado con peonías ni mi aderezo en el peinado

hecho con perlas y jade? He soñado que la Ciudad Prohibida es pisoteada por vulgares soldados extranjeros que se regocijan en el salón de la Suprema Armonía y entre risotadas cometen la indecencia de sentarse en mi trono. En el mismo sueño vi todos los objetos de valor del Palacio del Mar hechos pedazos pero lo que me hizo despertar con los ojos llenos de lágrimas fue la imagen de mi Buda Blanco de jade con los dedos rotos y la sonrisa fracturada. Pero sólo fue un sueño. La cobardía de los eunucos y las preocupaciones del príncipe Tuang no hablan de la debilidad del Imperio sino de la fragilidad de sus corazones. El Trono del Dragón es mi refugio. Las tropas de los ocho aliados regresarán despavoridas a sus reinos para contar que el espíritu de Tze Hsi, la Emperatriz Viuda, es infranqueable y que vivirá diez mil años. □

Auscultación del ojo Bosquejo del pintor

Francisco Segovia

Para María T.

1.
En sus *Mythologies*, cuenta Yeats que el poeta irlandés Raftery escribió, siendo ciego, un poema sobre la belleza de Mary Hynes. La rareza de este hecho apoya lo que hemos dicho antes sobre la clarividencia de los ciegos, pero en el poema de Raftery hay un verso más inquietante aún que el origen divino de la ceguera: Her face was like herself [Su rostro era como ella misma] Nadie podría afirmar con toda seguridad que la belleza de una mujer sea para los ojos solos. Pero sorprende que, pudiendo hablar simplemente de la "belleza invisible" de Mary Hynes (la que no está hecha para los ojos), el ciego Raftery insistiera en la belleza visible de su rostro. Qué extraña belleza la de Mary Hynes, cuyo rostro era tan hermoso que se parecía a ella misma...

La comparación de Raftery nos sorprende porque insiste sobre algo que consideramos natural: el parecido es parecido ante los ojos. Que alguien nos haga notar el parecido de una persona con su propio rostro nos hace reparar en esa noción de parecido que dábamos por evidente y más o menos mecánica. Pero, bien visto, esto no deja de ser un asunto milagroso, por lo menos si nos atenemos al ejemplo del ciego, para quien el parecido no sólo no es evidente por sí mismo sino que parece absolutamente gratuito.

¿No será, pues, que hay una noción de parecido distinta de la que estamos acostumbrados a considerar? La estatuaría del antiguo Egipto, por ejemplo, parece haber tenido una idea distinta de la nuestra sobre lo que significa un retrato. Las esculturas que representaban a los faraones no intentaban reproducir

en piedra los rasgos individuales de un faraón preciso, sino la calidad espiritual y la jerarquía en el orden universal del personaje que, sin embargo, de algún modo retrataban. Quiero decir que no retrataban la cara visible del faraón sino la invisible: su dignidad, que es donde se reconocía que quien estaba representado allí sólo podía ser el faraón. Eran tan retratos como los nuestros (al menos en la medida en que buscaban el reconocimiento del personaje), pero retrataban una dignidad donde nosotros retratamos un parecido. Esta incoincidencia entre el plano del contenido y el plano de la expresión no es tan rara como podría parecer a primera vista. Tournier da un ejemplo más moderno de ella al hablar de "la visitante de un museo que consideraba que el retrato de Francisco I por Franz Hals era 'más parecido' que el firmado por Jean Clouet. Sin duda quería decir 'más vivo, de una intensidad más cautivadora', etc., pero es interesante que recurriera a esta noción de parecido [...] Aquí, parecido significa firma".

2.

Podría decirse que el milagro que llamamos "parecido" es mecánico en una cámara fotográfica (como lo es en un espejo), pero que en cambio es artístico en un cuadro. Esta diferencia (en la que podría apoyarse una discusión sobre la condición de la fotografía en cuanto arte) ha interesado de manera diversa a dos pintores ingleses contemporáneos. Francis Bacon sueña, por ejemplo, con un accidente pictórico tal que, teniendo delante al modelo, el pintor arroje al azar pintura sobre el lienzo y se encuentre con que las manchas retratan exactamente al modelo (es decir, que reproducen sus rasgos de tal modo que la representación se le parece). David Hockney, por su parte, le reprocha a la fotografía su instantaneidad. De sus argumentos se desprende que la fotografía, o mejor dicho la instantaneidad, falta a la verdad (al mismo realismo que suele dar como divisa) en la medida en que no retrata lo que el ojo ve de hecho: es decir, el movimiento. Hockney intenta reconstituirla a la fotografía ese realismo (por lo demás típicamente pictórico) superponiendo imágenes instantáneas de Polaroid, con lo que reproduce la dinámica que el ojo ve sin fijarla.

Bacon, pues, no se resigna a la idea

de que el parecido sea una creación subjetiva y sueña con que ocurra "milagrosamente", según una ley desconocida (el azar) que mostraría su independencia del pintor. Seguramente el ciego Raftery le parecía que esto era exactamente lo que ocurría *siempre*. En cambio, Hockney se resiste a creer que se trate de una cuestión mecánica. Ambos argumentos coinciden en un punto: para los dos un retrato pinta un parecido que se considera más o menos independiente de la opinión de quien lo pinta (no es ni del todo mecánico ni del todo milagroso). Esto significa que en ambos casos la cuestión se desplaza a otro terreno: qué es lo que mira el ojo y qué es lo que reconoce después de haberlo mirado. Y en esta cuestión difieren los dos pintores. Mientras que Hockney lanza sus alegatos desde una suerte de "realismo subjetivista" y argumenta que lo que registra la fotografía no es lo que el ojo ve (por lo que resulta ser sólo una aproximación al "parecido" que define el ojo), a Bacon le interesa la posibilidad de que el parecido se haga visible independientemente del ojo. Su opinión recuerda a la del ciego Raftery y no está lejos, por cierto, de una idea oracular de la pintura. Esta posición es sin duda más radical y menos ingenua que la de los pintores que ven en la figura una tiranía de los objetos sobre la pintura e intentan liberar al ojo de sus imágenes (y no a las imágenes de la tiranía del ojo, digamos). Bacon va más lejos: quisiera que alguna vez fuera el oído quien pintara.

3.

No es del todo extraña la tentación en que caen los fotógrafos *amateurs* cuando se ponen frente a un espejo para retratarse detrás de su cámara en el momento especulativo de disparar sobre sí mismos. ¿Y en cuántas fotos turísticas vemos que nuestro compañero de viaje aparece detrás de su cámara en el momento de fotografiarnos! Hay como un llamado de la cámara misma, una invitación a hacer este juego de espejos donde se retrata el momento del retrato. El impulso que nos lleva a hacerlo muestra que en el fondo los retratos fotográficos son retratos mucho antes de ser fotográficos. La sosa broma de disparar sobre quien nos dispara (como en un duelo) quiere subrayar el acto mágico de la creación, o el acto mágico del robo espiritual. Como la fotografía se supone instantánea,

no parece posible que se le pueda escapar la presa. Por breve que sea ese instante, la cámara habrá de registrarlo. Dicho en otros términos, queremos arrancar de su curso ese instante en que nos roba un instante nuestro compañero (robarle el alma a quien a su vez nos la roba). Que la fotografía lleve al extremo la idea del robo del alma no se debe tanto a que sea mucho más difícil reproducir el parecido de acuerdo con la técnica pictórica como a una cuestión de tiempo: la instantaneidad de la fotografía va mejor con la idea del robo que la lentitud pictórica. Es otra manera de sugerir que el parecido es reconocible tanto en los cuadros como en las fotografías, pero que sólo es robable en estas últimas, porque no necesita de nuestro consentimiento para representarnos.

4.

La pose del pintor que se autorretrata parece más natural que la del fotógrafo, tal vez porque no se da en un momento distinto del de pintar. Y acaso por lo mismo el autorretrato del fotógrafo suele tener un tema más formal y "estético", lo cual indica en los autorretratos fotográficos una tendencia hacia el manierismo y la academia. Para hacer un cuadro, los pintores trabajan con el ojo desnudo. Los fotógrafos no. Sin embargo, un autorretrato fotográfico retrata a su autor con el ojo desnudo. Es decir, lo muestra como pintor. Aunque parece paradójico, es justamente la "independencia" del ojo fotográfico (la independencia que la lente tiene frente a un espejo, en principio) lo que le impide aparecer en el retrato. No es del todo sorprendente. Tampoco es frecuente que los pintores retraten el espejo en que se miran para autorretratar. Aunque los pintores aparezcan a menudo en el cuadro de una manera que no depende del hecho de que estén pintando ese cuadro, y de hecho no cambiaría nada que no estuvieran pintándolo, lo más común es que subrayen su oficio y se muestren en el acto mismo de pintar. Si el fotógrafo se fotografiara en el momento de fotografiarse, en cambio, quedaría oculto detrás de su cámara. Cuando un fotógrafo quiere dejar claro cuál es su actividad, pone la cámara junto a él, no delante. Eso provoca que la cámara tome el carácter de las demás máquinas (el que tiene, por ejemplo, el avión que aparece retratado detrás del piloto), de tal suerte que la persona que

vemos junto a la cámara es su *operador*, con lo cual se subraya más una técnica que un verdadero arte. Tal vez eso contribuya a que los autorretratos fotográficos sigan a menudo las normas de los autorretratos pictóricos.

5.

Al hacer un autorretrato, la mirada del pintor se fija primero en un detalle, luego en otro. Procede por etapas no sólo en la composición escenográfica de lo que va a pintar sino en los *sucesivos momentos* en que lo hace, como si al minúsculo parpadeo de sus ojos correspondiera un parpadeo de la atención toda. El fotógrafo, en cambio, sólo compone *antes* de disparar su cámara y no conoce una intermitencia (un parpadeo) sino más bien una interrupción (el lapso comprendido entre la composición y el disparo). Finalmente, la hechura misma de la imagen que resulta del disparo fotográfico no es una composición en sí misma, porque el fotógrafo no compone en el momento en que la placa queda impresa. Que pueda hacerlo más tarde, al revelar, es una cuestión que por el momento no es pertinente. Lo que queremos subrayar aquí es que la cámara mira un "campo" —y lo mira de golpe— donde el fotógrafo y el pintor han mirado una sucesión de detalles (o una sucesión de focos, si se prefiere).

En este sentido el adjetivo "instantáneo" se aplica con toda su fuerza al arte fotográfico. No se trata sólo de que el tiempo de exposición sea muy veloz sino, también, de que la cámara ve una unidad en el campo que retrata. Esto se debe, en parte, a que la cámara ve con un solo ojo, como los cíclopes, mientras que el pintor y el fotógrafo ven con dos. Que la cámara vea de golpe un campo (unificado, tiende uno a decir) y no una sucesión de focos es otra manera de expresar la ceguera que Hockney le reprocha frente al movimiento. A ella se le podría aplicar el principio de incertidumbre de Heisenberg: es porque sabe con precisión dónde está su objetivo por lo que no puede verlo en movimiento.

6.

El pintor que se autorretrata no puede fijar la vista en un campo porque no puede abarcarlo todo de un solo golpe. Mira primero uno de sus ojos y luego el otro. Pero, al cambiar de uno al otro, el modelo ha cambiado de postura, aun-

que sea mínimamente. El pintor debe restituir en el cuadro la coordinación de sus ojos, que es virtual ante sí mismo y que acaso sea el único punto del autorretrato que muestra algo que el pintor no puede ver ni siquiera en el espejo. Esta "corrección" equivale, de manera un poco menos burda, a la improbabilidad de que el fotógrafo se autorretrate detrás de su cámara (sería tan ridículo como un pintor que se autorretratara bizco). La corrección que hace el fotógrafo es, sin embargo, más radical: no corrige sólo el desplazamiento de un ojo sino el desplazamiento de todo su cuerpo. Cuando "la instantaneidad" dispara, el fotógrafo no está mirándose desde atrás de su cámara. Y, a decir verdad, parece que es la mera virtualidad de su imagen quien está mirándolo. Acaso por ello los autorretratos pictóricos insisten

en el valor de los ojos. Suelen ser ellos los que llevan la mayor carga expresiva y el mayor misterio. Y acaso por eso mismo la fotografía se haya ido inclinando hacia los autorretratos de cuerpo entero. (Si en la pintura moderna hay autorretratos desnudos, pueden verse como derivación de esta inquietud fotográfica.)

7.

¿Siente el pintor que está mirando algo yerto al volver la vista sobre el cuadro que pinta? Cada vez que vuelve la vista al espejo, la imagen y él buscan nuevamente su acomodo. El cuadro, en cambio, está fijo y no busca colocarse otra vez frente al pintor. Pasar la mirada del espejo al cuadro debe de producir una sensación abismal: lo efímero y lo eterno sucediéndose en lo que dura la eterna vaciedad de un parpadeo. □

IVAR IVASK (1927 - 1992)

Acaba de morir Ivar Ivask, poeta, crítico y artista gráfico estonio nacionalizado norteamericano en 1955 y editor, desde 1967, de la revista *Books Abroad*, que en 1977 cambió su nombre por el de *World Literature Today*. A esa publicación y a su editor, la literatura de lengua española le debe una atención entusiasta y constante. Varios de sus números especiales han estado dedicados a poetas y narradores españoles e hispanoamericanos: Jorge Guillén, Octavio Paz, Gabriel García Márquez, Dámaso Alonso, Julio Cortázar, Mario Vargas Llosa. La obra de la mayor parte de estos autores (y otros, como Carlos Fuentes, Guillermo Cabrera Infante y Manuel Puig) fue además analizada en las Puterbaugh Conferences, creadas por Ivask y dedicadas a escritores de habla española y francesa. En 1969, además, Ivask estableció el Premio Internacional Neustadt de Literatura, una de las grandes distinciones para escritores otorgadas con mayor acierto. Lo han recibido Giuseppe Ungaretti, Gabriel García Márquez, Francis Ponge, Elizabeth Bishop, Czeslaw Milosz, Josef Skvorecky, Octavio Paz, Pavo Haavikko, Max Frish, Raja Rao y Tomas Tranströmer. Amigo generoso, como su mujer Astrid, de escritores y poetas, el propio Ivar Ivask fue un poeta muy estimable. Reproducimos uno de sus poemas, traducido por Octavio Paz y publicado por primera vez en *Vuelta* en 1984:

LA VERANDA

Bajo el techo alto y claro
la veranda era espacio vacante.
Su vacío nos sustentaba.
Una mesa, dos bancas,
tres sillas de mimbre,
todo hecho de aire.
El tronco de un álamo:
altar en el día,
áncora en la noche.

El tiempo fluye. El espacio persiste.

Caldo de Ballena*

Alfonso D'Aquino

I

En el principio de la novela hubo un viaje... En el principio de la historia, una novela... Para seguir o para encontrar "la huella del conejo" habremos de saltar ciertamente hacia atrás, hacia el pasado y el origen de la novela, que en aquel tiempo estaba indisolublemente vinculada a ciertos temas, entre los cuales el del viaje —el viaje fantástico, a las islas bienaventuradas, etc.— ocupa sin duda el lugar preeminente. Así, las novelas más antiguas de que se tiene noticia —el relato de Jambulo resumido por Diodoro, *Las maravillas de más allá de Tule*, de Antonio Diógenes, y *la Historia verdadera* de Luciano— son relatos de viaje, en los que resaltan como elementos novelescos los motivos fabulosos, las geografías imaginarias y un claro afán de desmitificar la épica y la historia, siendo siempre una *parodia* de ambas, o incluso, como en el caso de Luciano, siendo ya en el siglo II d.C. una parodia de ese género literario "de evasión". Dice García Gual: "Lo proteico de la novela tiene que expresarse por medio del viaje". Por lo demás, las metáforas náuticas han pertenecido desde siempre a la poesía: una composición es semejante a un viaje marítimo.

En *La nave o los deseos*, de Luciano, un grupo de amigos, luego de echar un vistazo a una portentosa nave mercante anclada en el puerto, cuando van de regreso a la ciudad, cada uno de ellos a fin de hacer más ameno el camino da libre expresión a sus íntimos deseos, despertados por aquella visión. Uno fantasea con poseer nada menos que esa nave; otro quiere ser rey; el tercero, desdeñoso de

dones tan vulgares, quisiera poseer los atributos de los dioses, lo que le permitiría, entre otras cosas, contemplar a las bestias "que nadie ha visto... y también la parte de la tierra que no es habitable..." Luciano, bajo la máscara de Lycino, tras expresar subrepticamente sus deseos entre las palabras de los otros, se burla de ellos. La nave, no obstante permanecer inmóvil y en cierta forma invisible, es el soporte de los anhelos de los cuatro amigos; más aún, es la imagen del anhelo en sí. Su aspecto instintivo comprende el movimiento, en su aspecto simbólico representa un vínculo entre el deseo y la novela. La fantasía de la nave que surca el océano no sólo despierta la pulsión del viaje, sino también la invención y los artificios retóricos de la narración del viaje.

Inspirada en fantasías tradicionales, la novela de Julián Meza pertenece, "por esencia", a uno de aquellos géneros "cómicos-serios" estudiados por Bajtin, cuyas raíces eran la Epopeya y el Carnaval. En *La buella del conejo* asistimos a la carnalización de un hecho histórico concreto, deformado grotescamente por la literatura. No es difícil reconocer su "fermento carnavalesco" en su carácter ritual, en su incesante trivialización, así como en la existencia excéntrica de sus personajes. "Consta en los registros municipales del puerto de Sevilla la relación completa de los tripulantes de una nave que se hizo a la vela en agosto de 1492 con rumbo desconocido." Empresa absurda y por completo libresca, colmada de pantagruelismo, esto es, tanto del espíritu de burla de maese Alcofraybas (quien por cierto nacerá dos años después, en 1494, en Turena), como de todo el fardo de materiales literarios pre-existentes, desde las viejas novelas que inauguraban el "linaje de la risa", pasando por los *imram* celtas, hasta —y no

desde, como suponen los "cerebros con borlas" — la literatura propiamente medieval y renacentista.

La nave de los locos, que forma parte de la utilería festiva medieval, se inscribe en el contexto de las llamadas fiestas locas, de origen eclesiástico, pero de signo inverso: en ellas se celebraban ciertas figuras inferiores y sin embargo tocadas por la gracia divina, como son el Asno, por su participación en diversos episodios bíblicos; los niños y los pobres, por su inocencia y humildad; y los pobres de espíritu, cuya imagen acabó representando a aquellos otros. Pero era una imagen ficticia del loco, una imagen de la locura investida de ciertos atributos, no la locura misma. El loco llegó a ser un disfraz e incluso un oficio. Claramente distinguible por los colores de su vestimenta, muy pronto se multiplica y forma cofradías. Su extravagancia ponía de manifiesto una crítica de las vanidades mundanas, y no "las fuerzas incoherentes a las que el loco se encuentra sometido". El espectáculo de la locura era la ridiculización de las costumbres. El loco poseía todas las máscaras y todos los ropajes, en él proyectaban las sociedades medievales sus deseos y aversiones. El loco corrompió con sus imitaciones burlescas las formas rituales, cortesanas y caballerescas, así como las literarias, convirtiendo el ritual en literatura y a ésta en hueca retórica. Si un viaje significa la búsqueda de una verdad, el viaje de los locos en su nave, con todas sus disparidades, no puede sino "poner a prueba la verdad", sin distancia entre realidad y falsa imagen. El sinsentido de la *stultifera navis*, como será posible percibirlo en *La buella del conejo*, es sinuosamente reversible: así en aquellas rutas que van de la utopía de carnaval al mito político, como en esas otras que conducen de la historia al delirio.

Un doble afán parece regir la errática empresa de Julián: por una parte, responde a una consciente búsqueda de la inverosimilitud; por otra, al acercarse a ciertos orígenes y echar mano de ciertos recursos, lo que pretende es tomar distancia respecto al hecho histórico y no obstante "hacer historia" como quien hace una novela: entonces la historiografía naufraga en el mar océano de la Fábula por pura postura crítica. Algo así como responder con una broma a otra. La broma de la Literatura frente a la broma de la Historia. Es evidente una

* Este ensayo consta de tres secciones. Publicáremos la tercera en nuestro siguiente número.

intención política: la que nos muestra el reverso de lo escrito. Aquí la locura es ironía y error, los artificios narrativos denotan menos un gusto por lo maravilloso que una relación incongruente con el hecho real. Incongruente en su mañosa exactitud, en su afán de escribir una antiepopéya, en la que nada es nuevo, excepto la combinación (es decir, la novedad de la novela), y en la que no hay juego con lo real desde el momento en que la historia se vuelve fábula. Comúnmente se dice "el sentido atrás del disparate", pero ¿qué hacer con el disparate vacío y el sentido vacío? ¿Qué hacer con un libro de historia como *La buella del conejo*? —Sí, de historia, de igual manera que el libro vacío de Micromegas es un libro de filosofía.

Si partimos de la fórmula borgiana según la cual "un hecho falso puede ser esencialmente cierto", ¿cuál es la diferencia esencial entre la *Historia verdadera* de Luciano y la *Historia verdadera* de Bernal Díaz? ¿Cuál podría ser la "verdadera historia", los tesoros fáciles de alcanzar? Paradójicamente, *La buella*, lejos de ser una reconstrucción del hecho, es tan sólo una deformación más —que por tanto, lo reproduce. Decir "crítica satírica de un hecho falsificado y degradado" suena a nota roja literaria. Y no obstante, todo parece reducirse a la escritura, aun borrar es reescribir —¿dónde no se lee "copiada y corregida", "variaciones y retoques", "los extravíos de la letra a través de los tiempos"?— En la página 54 de *La buella* leemos: "Pero lo verdaderamente grave sólo ocurrió más tarde: cuando las palabras se volvieron realidad y desaparecieron los hechos". Y en este sentido sería posible decir que toda la historia finalmente es (susceptible de ser) borgiana. No hablamos de la imposición del testimonio, sino del artificio de la invención. Y cuando Julián Meza reproduce un hecho histórico transformándolo en un hecho "histórico", actúa de modo análogo a como Pierre Menard llevara a cabo su gran obra: se vale de la "técnica del anacronismo deliberado y de las atribuciones erróneas".

Vemos la historia no tanto contaminada por la literatura, sino formada en ella, hecha no sólo de hechos —sino más bien vertidos éstos en moldes novelescos, que a su vez, no son sino la mera imitación de un gesto. La reescritura reactiva los poderes de la fábula más allá de la historia. Cuando el cronista

inserta ejemplos tomados de los clásicos para compararlos con los hechos narrados por él, lo que en realidad busca es insertarse en una tradición que automáticamente lo absorbe. La imposibilidad del hecho no es la imposibilidad de la palabra. El desconocimiento de lo real no es sólo una convención literaria, sino una condición histórica. No es casual que la primera *Gramática castellana* fuera publicada precisamente en 1492: lengua y epopeya aparecen desde entonces indisolublemente unidas desarrollando su ilusoria verdad. Calderón diría: "Imperio, en quien el primero / triunfo son armas y letras".

Es patente cierta relación entre esta novela y aquella desmitificadora disquisición de O'Gorman, *La invención de América*, en la que ha quedado demostrado cómo la presuntuosa idea del "descubrimiento" se reduce al absurdo. El mirante de las mares oceánicas no descubrió América porque simple y sencillamente ésta aún no existía. Tal incertidumbre daría como resultado toda una comedia de las equivocaciones, diseminada en las obras de los cronistas e historiadores del hecho, en su cúmulo de interpretaciones y leyendas que a través de medio milenio han coadyuvado a la perpetuación de un sistema delusorio. Y no obstante, la historia misma es su refutación y su farsa. El pensador y el novelista han desenmascarado, ya mediante el análisis de las ideas y los documentos, ya mediante la reactivación de las imágenes, el substrato maravilloso en el que el hecho histórico hunde sus raíces.

De manera un tanto parcial nos parece que se expresa un comentarista y traductor de las cartas de Vesputio, en cuanto a la antigüedad de la experiencia viajera como motivo literario: quiere ver a partir del "descubrimiento", "un nuevo género de literatura, un conjunto bien concertado de fórmulas, motivos y temas del que Colón es el único inventor y el principal divulgador". Quisiera olvidar no sólo "el pasado del género", sino también el substrato libresco que dio como resultado precisamente ese no-descubrimiento, esa ceguera con todos sus malentendidos, falsificaciones y proyecciones. Pero las figuras se salen del marco que pretendería situar su indeterminación transtemporal. Así no resulta extraño, por ejemplo, que fuera el nombre de Vesputio —el de alguien que tuvo el suficiente tacto como para

no imponer ninguno a las tierras extrañas que exploraba— el que acabara siendo elegido por la Academia de Saint-Dié, en 1507, para designar a estas tierras nuevamente encontradas, pese a las quejas de Las Casas, quien pretendía bautizar a la ballena con el nombre de Columba.

Hay libros, dice Orwell, que crean su propio mundo, y otros que, por el contrario, son creados por su mundo. A los primeros corresponden las "novelas" del descubrimiento y la conquista, a los segundos *La buella del conejo*. Ambas se formaron "en la atmósfera de las viejas novelas", su mundo literario, saturado de elementos provenientes del mito y la fantasía; en ambas la exposición fiel de los hechos se revela inútil; en ambas se da una característica conversión de los personajes, los héroes imaginarios, en papeles —de modo tal que si la crónica es el disfraz, *La buella* sería su reverso. Y finalmente vemos también en ambas el mismo tránsito de la fábula al simulacro, de la invención fantástica, diría Foucault, al fantasma.

Por "un acto de suprema ironía", que en los términos de Bajtin corresponde a la llamada "fantasía experimental", recurso novelesco que consiste en observar una situación desde un punto de vista inusitado y desde él referirla. Julián Meza ha situado su novela y su visión en dos cambiantes superficies: la nave de los locos y el cuerpo de la ballena, que son los protagonistas cronotópicos de esta fábula (narrada por el judío errante, o sea Hasverus, o sea el conejo), cuyo desplazamiento en los febriles mares de la Historia y la Literatura los ha reunido finalmente, con toda su cauda mítica, onírica e irónica formada a través de los tiempos, en el mínimo espacio de una huella de conejo. Estas huellas son los *engrammes*, las huellas psíquicas contenidas en "el inconsciente considerado como subsuelo histórico" (Jung). Su repetición y su encadenamiento se muestran involuntariamente condicionados; de modo que en una obra como ésta se pone de relieve la configuración de una situación tanto interna como externa —"el fenómeno que ilustra"— a través de los signos que convoca. Y es aquí donde encontramos su profundidad psicológica. Pues no son los personajes los que cuenta en una novela cuyas raíces se hunden en los orígenes del género, sino la trama, el viaje. "Un viaje no

es, a fin de cuentas (escribiría Toscanelli en alguna página de *La buella del conejo*), más que una extravagante fantasía."

Claro que hablamos de un juego, el juego de la novela, o del libro de historia que se hace pasar por una novela. Consideramos en este sentido que *La buella...* es un "libro absoluto", gracias a su carácter ilusorio, pues lo que Meza se ha propuesto, después de 500 años de haberse contado por vez primera los hechos a sí mismos, ha sido volver a escribir la historia verdadera del descubrimiento y la conquista de América, y notablemente lo ha logrado en este libro donde obsesivamente se reitera el afán de hacer historia. De Diego de Oñate, uno de "los conquistadores" de *La buella...*, se dice: "Cada vez que incendiaba los testimonios escritos sobre el pasado de Jascoyne daba rienda suelta a su imaginación: escribir la verdadera historia de la conquista del Cetáceo". Gracias a un ingenioso si bien casi involuntario mecanismo de espejos deformantes, *La buella...* (que a medida que avanza, se desdobra) ha trascendido la inútil y desde cualquier punto engañosa contradicción entre verdadero y falso al narrarnos la alucinante travesía de aquella nave de los locos que sin embargo no descubrió ninguna América. Podemos entonces otorgarle a *La buella del conejo* el pomposo e ilusorio título de novela borgiana, dadas, por una parte, su "fantasía experimental", que la enlaza con las más antiguas novelas, y porque "su" novela es la historia de la novela en ella contenida, más que contada. Redonda novela.

II

En cuanto a libros y ballenas, es conveniente detenernos un poco a fin de ubicar *La buella* dentro de su tradición literaria, al tiempo que desentrañamos una de sus más portentosas imágenes. Libros, ballenas, gigantes y locos aparecen imbricados en múltiples ocasiones en los mitos y la literatura. A fin de mostrar la continuidad de estas imágenes señalaremos algunos de los mitos y obras afines. Simbad el marino, en su primer viaje, desembarca en una isla de extrañas rocas, "blandas como el cuero bajo los pies desnudos", que resulta ser una ballena. El resto de la tripulación se embarca presuroso, y sólo Simbad, a merced de las olas, prefiere permanecer en ella.

Se inicia así el oscuro periplo trazado

por Frobenius para numerosos mitos procedentes de las más diversas regiones del mundo en los que se repite, con múltiples modificaciones, el esquema fundamental del viaje marino dentro del vientre del monstruo: es decir, el viaje del sol o del héroe solar devorado por la noche. Frobenius ha designado a esta serie de mitos como el "mito del dragón-ballena". Monstruo cronotópico: transporta y transcurre. Unas veces devora cuerpos, otras, almas. El vientre es el tiempo. Leviatán y Jascoyne o Jascenius son dos bestias marinas nacidas de la sombra de Dios, tenebrosos símbolos del Mal. Considerada entre los prodigios marinos, la ballena representa un período de oscuridad intermedio. En la mítica imagen de Bahamut es un símbolo cosmóforo, un soporte del mundo. Su interior alude a tesoros ocultos y su exterior a cambiantes continentes. Tradicionalmente se asocia a los eclipses, siendo ella misma un punto de intersección entre el cielo y la tierra.

En su *Historia verdadera*, Luciano, con su nave y su tripulación es tragado por una enorme ballena, en cuyo interior hay bosques y hombres. Pantagruel, en su viaje a las islas ve venir una monstruosa ballena que llena de pavor a sus acompañantes. Pero el gigante la combate notablemente, él solo, y la mata desde su nave, la *Tbalamega*, y luego la ignora, "pues había visto otras muy parecidas e incluso mayores en el océano Gálico". Su gesto guarda relación con la indiferencia de san Brendano ante el fatuo entusiasmo de los monjes con los que se embarcó en busca de las islas afortunadas, cuando después de cuarenta días sin comer ven venir hacia ellos una isla. Después de muchas consideraciones, una mañana desembarcan en ella, la exploran y encienden una fogata. De pronto, san Brendano, que no ha desembarcado, ve venir a los monjes muertos de miedo: ¡la isla se ha movido! Él, impasible, le dice: "No tengáis miedo, hijos míos. Anoche mismo Dios me ha revelado el sentido de esta maravilla en una visión. No era una isla aquello en que habéis desembarcado, sino un animal que es la más grande de las criaturas que nadan en el mar: su nombre es Jascenius." En cuanto al ya mencionado gigante de Sirio Micromegas, protagonista de la lucianesca novelita de Voltaire del mismo nombre, cuando emprende junto a su amigo el enano de

Saturno un corto viaje interplanetario, éste descubre gracias a un diamante de Micromegas que le sirve como microscopio a un diminuto espécimen del planeta Tierra que resulta ser una infima ballena a la que colocan sobre la uña de uno de sus dedos para mejor observarla. Micromegas no sabía qué pensar, finalmente llegó a la conclusión de que en un ser de cuerpo tan pequeño no podía residir un alma. Otro gran viajero de la estirpe de los morosofos es el sabio doctor Faustroll, quien en su espejeante y pluridimensional viaje *De Paris a Paris por mar*, también conocido como *El Robinson belga*, con epigrafe de Gargantúa, luego de pasar por la Isla Fragante, como en un reflejo, nos cuenta el veraz escribano Panmuphle, "habiéndolo oído primero, pronto percibimos el vidrio vertical de la mar, contenido por una fortificación de las plantas totalmente enraizadas que sirven de esqueleto a la arena: y nos deslizamos sobre la larga playa lisa y abierta, entre la viscosidad de las rompeolas como *paralelos leviatanes*".

Refiere Borges en su libro sobre las literaturas germánicas que en la gesta del *Beowulf*, la más antigua epopeya anglosajona, el mar es llamado algunas veces "la ruta de la ballena", o "el estanque de la ballena" o "el reino de la ballena". En otro poema anglosajón se lee: "Sobre la patria de la ballena, hasta los confines de la tierra..." Entre los escaldos, su imagen reaparece en aquellas formaciones metafóricas hechas de una sola palabra compuesta conocidas con el nombre de *kennningar*, entre las cuales encontramos: por ballena: "cerdo del oleaje", y por mar: "techo de la ballena", "cadena de las islas".

El *Physiologus* es un tratado medieval sobre animales y piedras, una combinación de descripciones de seres reales y fantásticos con enseñanzas morales. De origen alejandrino, su primera versión fue griega y le siguieron múltiples copias en latín a partir del siglo V. Su popularidad fue tan grande como la de la Biblia en toda Europa hasta el siglo XIII. Dice Borges que "el anglosajón fue el primer idioma vernáculo en el que hay un *Physiologus* o Bestiario". En él el nombre de la ballena es *Fastitocalon*. En la edición de Nilda Guglielmi, a partir de una versión latina, el cetáceo aparece asociado o fundido a la tortuga gigante y recibe el nombre de "Aspidoqueolonio". Semejante a una isla, atrae a los marinos

y cuando éstos encienden fuego y cocinan sobre ella, "se zambulle súbitamente" y hunde sus navíos. Otras veces, "expande un aroma gratísimo. Al sentir aquel olor los peces pequeños corren tras él y se introducen en la gran boca del aspidocelonio, que al sentirla llena, la cierra y come los pececillos, es decir, los débiles en cuanto a la fe." Sólo los "peces grandes y perfectos" no se acercan al cetáceo. Entre ellos se mencionan a Job, "pez perfectísimo", y a José, quien "escapó de la gran ballena, la esposa del cocinero".

Hay una constelación llamada *Cetus* o "la ballena", también conocida como "monstruo marino"; es la imagen en el firmamento del mítico "monstruo marino femenino" (según Graves) enviado por Posidón a vengar en Andrómeda la soberbia de su madre. Perseo, "el príncipe de los balleneros", que casualmente va volando por allí se ofrece a matar al animal. En Ovidio encontramos esta bella imagen: "Cuando en la superficie de las aguas viose la sombra del joven, el monstruo se encarnizó contra la sombra".

En el libro de Meza las imágenes míticas aparecen consteladas de manera un tanto distinta. Aquí hablaríamos no de Andrómeda y el monstruo, sino de Europa y la ballena. La hija de Agenor es rapada por el fingido toro, que llevándola sobre sus lomos surca los mares. "Ella, aterrorizada, mira hacia atrás la costa que se aleja..." Él, finalmente, se detiene no en una isla ni en un bosquecillo, como imaginan los poetas, sino en una ballena, sobre la cual, metamorfoseado ahora en águila, posee a Europa y luego la abandona. Agenor, furioso, envía a sus hijos en busca de su hermana, prohibiéndoles que vuelvan sin ella. Desde entonces ellos, ignorantes de las travestías del toro, se han lanzado a incontables empresas transatlánticas sin saber que venían buscando una ballena. Así se fabrican islas. Así también los episodios del viaje mítico se combinan, suscitando cada vez nuevas representaciones, nuevos mundos viejos. Los desdoblamientos se multiplican —en el mito como en el libro—, las fronteras son inciertas, los papeles se confunden, la cosmografía y la cartografía delirán, es evidente un constante "intercambio entre lo real y lo ilusorio": no en balde la ballena nada siempre entre dos aguas.

Cuenta Frazer que en algunas tribus

esquimales, después de la matanza de una ballena, a quienes tomaron parte en ella no se les permite trabajar durante los cuatro días siguientes, pues se cree que en ese tiempo la sombra del cetáceo permanece dentro de su cuerpo; tampoco deben usarse en esos días instrumentos punzantes por temor a herir esa sombra. En un mito de los esquimales del estrecho de Behring, el héroe encuentra dentro del *Mysticetus* un cuarto en el que arde una lámpara. Y dentro del cuarto a una bella muchacha que le pregunta cómo ha entrado. Ella era "el alma del animal".

Cuenta la historia o la leyenda que Nearco, almirante de Alejandro Magno, en ruta hacia el océano Índico combatió con su flota a una manada de ballenas que se le cruzó en el camino. Para Marco Polo, en cambio, la ballena parece haber perdido su aura fantástica mostrándose como una bestia hambrienta que arremete contra las naves por la noche. Más real aún, Cristóbal Colón y sus hombres, el viernes 21 de septiembre de 1492, y un tanto a espaldas de la gramática, "vieron una *valena*, qu'es señal que estaban cerca de tierra, porque siempre andan cerca".

También se ha considerado a la ballena como un "animal político", o un "animal artificial", según Hobbes. Más aún, este destacado "lector de hombres" nos ha legado una maravillosa y sin embargo real definición: "En efecto, gracias al arte se crea ese gran Leviatán que llamamos república o Estado (*civitas*) que no es sino un hombre artificial, aunque de mayor estatura y robustez que el natural, para cuya protección y defensa fue instituido, y en el cual la soberanía es un alma artificial que da vida y movimiento al cuerpo entero". Cuarenta y cinco años después de la publicación de *Leviatán*, el gran escritor dublinés Jonathan Swift escribirá entre 1696-1697 *A tale of a tub*, deliciosa sátira hecha con el expreso fin de "evitar que esos leviantes se diviertan con la nación... meneándola de aquí para allá", de manera similar a como "los marineros cuando encuentran una ballena le tiran, a modo de juguete, una barrica vacía, para entretenerla y hacer que deje de embestir contra la nave". Frente a las razones de estado, el "ingenio satírico", gracias al pacto garantizado por el mismo Estado, puede regodearse ciudadanamente en la fábula de la Ballena. Esta complacencia

será tanto más evidente en la novela de Julián cuanto que su ballena, Jascoyne, permanece inmóvil durante más de quinientos años.

En Allan Poe reaparece la imagen del gigante que es en realidad una ballena; tal es el ser que abruptamente, surgido de las aguas, interrumpe la narración de las *Aventuras de Arthur Gordon Pym*, un ser o una "figura", cuya "piel tenía la perfecta blancura de la nieve". La misma blancura que simultáneamente perseguiría a Melville de manera implacable: "Un gran fantasma encapuchado, como un cerro de nieve en el aire."

Encontramos el tema nuevamente en Rabelais, quien según Auerbach, lo habría tomado de la ballena habitada de Luciano. Así Panurgo al penetrar en la boca de Pantagruel ante la imposibilidad de protegerse de una tormenta bajo la lengua del gigante, encuentra en su interior campos y ciudades: "Al primero que encontré fue un hombre que plantaba coles. Muy sorprendido le pregunté: ¿Qué haces aquí, amigo? —Plantar coles, me respondió. Y ¿por qué y cómo? —Tras la socarrona respuesta del campesino, que trabaja para vivir, Panurgo exclama: ¡Jesús! ¿Hay aquí un nuevo mundo? —Cierto —dijo él—, aunque no es nuevo; pero dicen que fuera de aquí hay una tierra nueva con sol y luna, y en la que reina la abundancia. Pero ésta de aquí es más antigua."

En el mito australiano del gigante Lumaluma, una ballena, que es él mismo, llegó a la costa y se comió a todos los que pasaban por allí. Una mañana los sobrevivientes le atacaron, le abrieron el vientre y sacaron los esqueletos. La ballena les dijo entonces que si la dejaban vivir, los instruiría acerca de los ritos. Luego ella bailó. Y antes de retirarse al mar les pidió que desde ese momento no la llamaran Lumaluma, sino simplemente ballena, *nauwulnauwul*.

Y Vespuccio: tras navegar "cerca de 300 millas por el monstruo del mar... se nos apareció una tierra... de la cual nos maravillamos y encontramos que era una isla en el medio del mar, y era una cosa muy alta... en la cual isla nunca hubo ni habitó gente alguna. Y fue isla desdichada para toda la flota..." □

Desdiario

José de la Colina

29, IX, 92

Estadística onomástica. Repasando el Calendario de Escritores Mexicanos, 1992, publicado por Tierra Adentro, Tintas Editores y el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, que colecta 612 autores distribuidos según el día, el mes, el año en que nacieron, advierto que a los investigadores, historiadores y críticos de la literatura mexicana, que han sabido clasificar tan científicamente al cuantioso personal de *la mano a pluma* (como decía Rimbaud con una repugnancia que lo incitaría a redimirse mediante el contrabando de armas), se les ha escapado, sin embargo, el hecho obvio de que el panorama literario de México, a través de los siglos, está dualmente dominado no sólo por clásicos y románticos, modernistas y modernos, realistas y fantásticos, comprometidos y arquetipistas, progresistas y reaccionarios, etcétera, sino además, y principalmente por los José y los Juanes.

Veamos:

A) José Alvarado, José Carlos Becerra, José Joaquín Blanco, José Pascual Buxó, José T. Cuellar, José Joaquín Fernández, José Gorostiza, José Agustín, José López Portillo y Rojas, José Luis Martínez, Manuel José Othón, José Emilio Pacheco, José Joaquín Pesado, José Peón y Contreras, José Revueltas, José Luis Rivas, José Rubén Romero, José Juan Tablada, José Vasconcelos, José Antonio Alcaraz, José Amparán, José Vicente Anaya, José L. Colín, José Francisco Conde Ortega, José Guadalupe de Anda, José G. de la Cortina, José Mancisidor, José Moreno de Alba, José Luis Ontiveros, José María Pérez Gay, José Manuel Pintado, José Rojas Garcidueñas, José Rosas Moreno, José de Jesús Sampedro, José María Vilgil, José de la Colina.

B) Josefina Vicens, Luisa Josefina Hernández.

C) Juan Almela, Juan Bañuelos, Juan de la Cabada, Juan García Ponce, Juan Vicente Melo, Juan de Dios Peza, Juan Rulfo, Juan Tovar, Juan Villoro, Juan Alfredo Álvarez, Juan Cervera, Juan Coronado, Juan A. Mateos.

D) Juan José Arreola, Juan José Reyes.

E) José Juan Tablada.

F) Juana Inés de la Cruz.

Aparte de comprobar que en el grupo de Juanes hay una mayor densidad poética (6 poetas por 11 prosistas) que en el grupo de José (7 poetas por 36 prosistas), lo cual permite sospechar que en México nacer Juan te predispone a la poesía y nacer José te obliga a la prosa (¿tomarán cuenta de esto los departamentos universitarios de orientación vocacional?), es fácil ver que ninguno de los grupos onomásticos habrá dado al país tal cantidad de apellidos ilustres como el grupo de los José y Juanes: De la Cruz, Tablada, Arreola, Rulfo, Gorostiza, Othón, Revueltas, Vasconcelos, etc.

Advierto inmediatamente la posible objeción: Ese argumento de usted (mío) suena a propaganda de mafia, mafiatá o mafiatina, y para colmo usted mismo es un José, ¿pero qué me dice de la lista de grandes nombres literarios que no sólo no son Juanes ni José sino además ni siquiera tienen la española jota desolladora de gargantas: Mariano Azuela, Carlos Fuentes, Elena Garro, Martín Luis Guzmán, Salvador Díaz Mirón, Ramón López Velarde, Carlos Pellicer, Salvador Novo, Alfonso Reyes, Xavier (con mexicana equis) Villaurrutia, Octavio Paz? ¿Y qué de los 554 nombres que en el citado calendario se enfrentan a los 58 José y Juanes?

Para responder a esa interesante, bien fundada objeción, me remito a una feliz

réplica disparada por Stalin a quien osaba recordarle que tal o cual punto de la política soviética podía contrariar al Vaticano. Fuerte, sensato, sereno, Stalin había replicado: "¿Cuántas divisiones (militares) tiene el Papa?" Porque si las excepciones mencionadas son muchas, también son meramente individuales: en ese calendario literario, al que estimo exento de veleidades de mafia o ego (un ego es una mafia unipersonal), no hay diez Octavios, veinte Salvadores, treinta Carlos, cuarenta Fernandos, ni aun considerando las declinaciones femeninas. Y si realmente el solo nombre de Octavio Paz, nuestro premio Nobel, vale por una legión, no se puede pasar de largo, teniendo en cuenta que entre los nombres hay vasos comunicantes, la circunstancia de que la esposa del poeta (ella misma escritora además de pintora) es también una José: Marie-José.

12, X, 1992

La visita literaria en el sexenio del terror fiscal. No habrá una ciencia crítica de la literatura mientras no sea posible leer la vida cotidiana que hay en el reverso del tapiz literario y determinar a cuáles circunstancias se debe, digamos, la abundancia de gerundios, o la sobresaltada sintaxis o la pléthora metafórica en cualquier página de un escritor. Esto se me ocurre en estos días en que he visto a muchos escritores llegar a la redacción del semanario cultural que dirijo y hablar, con perplejidad, alarma y angustia, del asunto que nos abruma a todos: las nuevas disposiciones de la Secretaría de Hacienda para la declaración y el pago de impuestos, y el laberíntico papeleo, y la itinerante zozobra de oficina en oficina, de imprenta en imprenta, de contador en contador, y la revisión constante de la exigua cuenta de ahorros (si la hay), y el reiterado consultar a colegas y licenciados sobre la interpretación exacta de la reglamentación fiscal, en fin esa concreta pesadilla de la que ignoramos la trama y el desenlace, ese kafkiano y orwelliano proceso que para nosotros ha organizado un Big Brother desde su castillo fiscal, Estado totalitario dentro del Estado. ¿Cómo podría esta situación dejar de influir en las páginas que ahora están escribiéndose en México? El futuro investigador o crítico de las Letras debería advertir en qué página, qué párrafo, qué línea, temblaba

el pulso del escritor tras la llegada del recordatorio fiscal.

¿Qué hay, por ejemplo, tras esta página que escribo? Estoy temeroso de la esperada llamada telefónica del contador público titulado que me dirá cuánto le debo a Hacienda, qué trámites y papeleos debo realizar para obtener la nueva cédula del registro de contribuyentes, a qué imprentas autorizadas debo ir para imprimir con mi nombre los nuevos recibos de honorarios, o de regalías de autor; y además en casa y en toda la zona llevamos cuatro horas sin energía eléctrica, y además han venido a cambiar el cable de los teléfonos y no dispondremos del servicio en no sé cuánto tiempo... Y espero, futuro Aristarco, que tengas alguna piedad de mí.

13, X, 1992

Un poema fantasma. Japonés o chino, creo que japonés, el poema que oí hace más de dos décadas en alguna conferencia:

Quando yo haya partido
y aunque muchos años dure mi ausencia,
tú, ciruelo bajo el alero,
no olvides la primavera,

y del que ignoro autor, traductor y ediciones en que pueda encontrarlo fijado en negro sobre blanco, hace sus apariciones en mí en ciertas épocas de crisis y temor (como ésta en que la Secretaría de Hacienda me trae a mal traer), y siempre los cuatro versos, que no tengo la seguridad de que hayan permanecido incambiados en el recuerdo, funcionan como una música a la vez antigua y cercana o una leve magia que me dan un instante de serenidad. Por esto apunto aquí el poema que lleva muchos años entretreído en mi vida, tal como lo registra la imperfecta y cambiante memoria: para que algún lector de *Vuelta* pueda resolverme el enigma de su autor, de su traductor, de su texto exacto, y pueda yo saldar mi deuda con ese poeta fantasma y amigo. □

Ginebra, 12 de octubre de 1939

Mi querido Pepe:

Acabo de recibir su carta del 2 de los corrientes que fuera en todo perfecta de no ser por cierto tono irónico que, le confieso, me duele un poco. ¿Qué pronto se ha italianizado usted! A través de esa ironía, que ya le otorga carta de naturalización para escribir en el *Popolo d'Italia*, presiento un no sé qué de desconfianza a nuestra amistad, como si realmente pensara usted que soy de esas gentes que no contestan nada más porque no les da la gana.

Me llegó su penúltima carta en los momentos en que se iniciaba la liquidación parcial de esta Institución, que es otra manera de significarle que han aumentado mis preocupaciones desde el 1º de septiembre debido a que, en tanto dure la guerra, al reducirse al mínimo las actividades ginebrinas, he resuelto emprender un viaje definitivo de regreso a México. Aún no fijo la fecha, pero no podré postergar este viaje indefinidamente, ya que cuelga sobre nosotros una espada de Damocles en forma de reducción de sueldos, devaluación de la moneda y alza en el costo de la vida.

Pensaba yo mismo anunciarle esta noticia, ya que al embarcarme en Génova, probablemente en enero, tendré la ocasión de ir a verlo a Roma y de cotejar nuestras versiones, que no han de discrepar en mucho, acerca de estos pavorosos acontecimientos que siguen cuarteando las paredes del mundo y que, en realidad, significan que los errores de los diplomáticos los subsanan los muchedumbres inocentes en los campos de batalla. Pero además ¿qué significará para esta acojonada, doliente e imbécil humanidad el *Ordnung*¹ alemán sumado a la fogosidad desbordante eslava? ¿Acaso al fin se despierte el continente asiático, cobrando el superhombre nietzscheano la forma de un Ghengis Khan que se sabe de memoria la tabla de logaritmos y que es capaz de fabricar con una cáscara de plátano un abrigo en forma de avión para aterrizar en el Polo Norte! ¿Desde el Rhin hasta Vladivostok quedarán eliminadas las distinguidas funciones de Mr. Morgan y de otros prestamistas! ¿Pero qué lejos estamos nosotros en México de darnos cuenta de lo que es realmente el mundo y de las

Buzón de fantasmas

De Enrique Munguía a José Gorostiza

En su reciente libro *Al paso* (Seix-Barral, 1992), Octavio Paz recoge "Rescate de Enrique Munguía", un pequeño ensayo de 1987. A la vez que comprueba un pendiente más de nuestra historiografía literaria, Paz inicia la rehabilitación de este poeta nacido en Guadalupe en 1903, primer traductor de Eliot al español y nuestro primer comentarista de Lawrence. En la correspondencia de Gorostiza que preparo para la Editorial Vuelta, aparecerán algunas cartas remitidas por Munguía desde Estocolmo y Ginebra, donde murió en 1940, sin poder regresar a México, al servicio de la Organización Mundial del Trabajo de la Sociedad de

Naciones en liquidación por la guerra. Cabe señalar que el libro al que Munguía se refiere es, claro, Muerte sin fin, que el romano Gorostiza quiere hacer volar entre las críticas bombas hacia blancos críticos. Amigo cercano y tempranero de Gorostiza, Jorge Cuesta y Samuel Ramos, Enrique Munguía es un Contemporáneo periférico que, como dice Paz, completa "nuestra visión de las tendencias y direcciones de la poesía mexicana antes de la segunda guerra." De figura "elusiva y discreta", merece de Paz esta suscita definición del cabal fantasma: "el solitario Enrique Munguía, siempre lejano y nunca del todo ausente." G. S.

¹ *Ordnung*: arreglo, orden.

fuerzas que ahora se han desencadenado! Nos seguimos emborrachando con logomaquia, al mismo tiempo que "nuestro" Mr. Roosevelt gana, a nuestras expensas y en menoscabo de nuestra soberanía, todo el *Lebensraum*² necesario para las maniobras de sus acorazados. ¡Y la Doctrina de Monroe es ahora la Declaración de Panamá!

Sabrán usted, por cuanto se refiere a Eliot, que desde marzo de este año suspendió la publicación de *The Criterion* porque ya nadie se interesaba en Inglaterra por una actitud de humanismo crítico hacia los problemas de la política y la literatura. Sin embargo su dirección es la siguiente: c/o Faber & Faber, 2 Russell Square, Londres. Le aconsejo mandar también un ejemplar al *New Statesman and Nation* que ahora dirige Edward Martin, que ha estado en México y a quien conocí en Taxco. Le recomiendo también al profesor Charles Trent, que es el jefe del departamento de lenguas romances en la Universidad de Cambridge. Por cuanto a los franceses, desde luego están Marcel Brion, que vive en el sur de Francia pero colabora en *Les Nouvelles Littéraires* a donde podrá usted enviarle el ejemplar, y Jean Casou, cuya dirección es 21 Rue de Rennes, París VII. Estoy seguro de que el Abate de Mendoza y sobre todo Torres Bodet, estarán más al tanto de quienes hasta en la misma Bélgica pueden interesarse en estos momentos por una obra como la suya. Se me ocurre que debe usted enviarle un ejemplar a D. Carlos Pereira cuya dirección sin duda la podrá usted obtener en la Embajada de España, ya que es muy conocido como partidario de Franco.

Desde luego espero yo mismo recibir pronto su obra. ¿Cuándo, por fin, saldrá a la luz?

Con muy afectuosos saludos tanto de parte mía como de mi mujer para usted y para su esposa, sabe usted que es su cordial amigo que mucho lo estima y aprecia,

Enrique

P. D. Si tiene usted la ocasión, le recomiendo la lectura de un libro escrito por Lord d'Abernon, primer embajador británico que fue ante el Reich después de la guerra del 14 y que se intitula *Diary*

of an Ambassador. Dificilmente se puede entender la política británica con relación a Alemania y, por consiguiente, la coyuntura internacional actual, sin conocer la política de los conservadores ingleses. Le recomiendo sobre todo el primer volumen, donde señala el peligro para el Imperio Británico de un entendimiento ruso-alemán. También le recomiendo un libro de Jacques Bainville titulado *Les conséquences politiques du Traité de paix* que explica por qué es menester ahora que Francia, es decir el

Estado Mayor y los chauvinistas, le hagan la guerra a Alemania. Sobre estas bases, espero que usted convenga conmigo en que el problema de la paz en Europa es y será siempre insoluble. No hay hombres de buena voluntad sino energúmenos que, además, manejan de modo doctrinario conceptos puros en vez de atenerse a las realidades; y el instinto de conservación en todos los órdenes, sobre todo en el orden social y en el económico, resulta ser otro escollo infranqueable. □



El gallo. Bronce, 1969.

² *Lebensraum*: espacio vital.